TYPO

typografie . grafický design . vizuální komunikace
typography . graphic design . visual communication

TYPO.06 LISTOPAD 2003

Partneři časopisu / Partners of magazine

generální partner/ general partner

Vydavatel odborných publikací, pořadatel seminářů, konferencí a odborných zájezdů, konzultant a poradce pro oblast předtiskové přípravy, tisku, dokončujícího zpracování

Vydavatelství Svět tisku, spol. s r. o.
Hollarovo náměstí 11, 130 00 Praha 3, Česká republika
tel.: 271 737 788, 271 733 554, fax: 272 736 252
e-mail: redakce@svettisku.cz; inzerce@svettisku.cz
http://www.svettisku.cz

hlavní partneři / main partners

Distributor a produkční partner společnosti Linotype Library, dodavatel a systémový integrátor grafických, předtiskových a publikačních systémů a zařízení pro produkční digitální tisk.

DataLine Technology spol. s r. o.
Drahobejlova 6, 190 00 Praha 9, Česká republika
tel.: +420 284 811 400, fax: +420 284 811 409
e-mail: obchod@dataline.cz
http://www.dataline.cz

Výhradní distributor Adobe Systems pro ČR a SR.
Dodavatel aplikací pro klasické, internetové a multimediální publikování a pro elektronickou distribuci a archivaci dokumentů.
Specializované školící středisko aplikací Adobe.

AMOS Software, spol. s r. o.
Patočkova 61, 169 00 Praha 6, Česká republika
tel.: +420 284 011 211, fax: +420 284 011 212
e-mail: obchod@amsoft.cz
http://www.amsoft.cz

tiskárny / printers

Kompletní předtiskové, tiskové a knihařské služby:
ofsetový tisk B1 a B2 (Heidelberg), vazby V1 a V2, automatický výsek B1, falcování, slepotisk, trojřez, DTP, scan, osvit CtP

K. P. R. s. r. o.
Pod Šancemi 4/196, 190 00 Praha 9
tel.: 266 311 822, fax: 266 311 820, e-mail: info@kprtisk.cz
www.kprtisk.cz, www.mojetiskarna.cz

DTP, redigitalizace filmů, osvit CtP, archový i rotační ofsetový tisk na strojích Heidelberg, vazby V1 a V2

Tiskárna Praha
Poděbradská 540, 190 00 Praha 9 – Vysočany
tel.: 225 277 111, fax: 225 277 249, e-mail: obchod@praha.reproprint.cz

Tiskárna Zádveřice
763 12 Zádveřice 48, Zlínský kraj
tel.: 577 687 111, fax: 577 687 112, www.reproprint.cz

tiskárny / printers

partneři / partners

distributor komponent pro DTP a prepress a provozovatel specializovaného internetového obchodu

Quentin, spol. s r. o.
Bělohorská 45, 169 00 Praha 6 – Břevnov
tel.: 233 355 585, fax: 233 352 595
e-mail: quentin@quentin.cz
http://www.quentin.cz,
http://www.dtpobchod.cz

ADOBE AUTHORIZED SERVICE PROVIDER

grafické návrhy, DTP, scan, osvit velkoformátový a digitální tisk prodej fontů URW++ a Adobe

Studio Marvil, s. r. o.
Ječná 29, 120 00 Praha 2
tel.: 224 941 955, fax: 224 941 145
marvil@marvil.cz
www.marvil.cz

Printing for Professionals

Océ umožňuje svým zákazníkům účinné a efektivní zpracování dokumentů nabídkou průběžně inovovaných produktů pro správu a tisk dokumentů pro profesionální prostředí.

Océ-Česká republika, s. r. o.
Hanusova 18, 140 21 Praha 4
tel.: +420 244 010 111, fax: +420 244 010 190
e-mail: info@oce.cz, http://www.oce.cz
http://shop.oce.cz

UMAX Czech a. s. – oficiální zastoupení značky UMAX pro Českou a Slovenskou republiku. Tradiční dodavatel profesionálních skenerů a softwaru pro DTP, prezentační techniky a notebooků – výkonných přenosných pracovních stanic.

UMAX Czech a. s.
Hloubětínská 11, 198 00 Praha 9
tel.: 284 000 111, fax: 284 000 101
e-mail: info@umax.cz, http://www.umax.cz

partner / partner

partneři / partners

partner / partner

partner / partner

partner / partner

partner / partner

partner / partner

TYPO typografie . grafický design . vizuální komunikace
typography . graphic design . visual communication

→ **www.magtypo.cz**
→ **vydavatel publisher**
Vydavatelství Svět tisku, spol. s r. o.
Společnost je zapsaná u městského soudu Praha, oddíl C, vložka 80559
→ **adresa address**
Hollarovo náměstí 11, 130 00 Praha 3
tel./phone: +420 271 737 788
fax: +420 272 736 252
→ **předplatné subscription**
predplatne@magtypo.cz
sub@magtypo.cz
→ **manažerka redakce editorial office manager**
Linda Kudrnovská (linda@magtypo.cz)
→ **inzerce advertising**
Tomáš Frk (tomas@magtypo.cz)
Martin Jamrich (martin@magtypo.cz)
→ **redakce editors**
redakce@magtypo.cz, pr@magtypo.cz
Filip Blažek (filip@magtypo.cz)
Pavel Kočička (pavel.kocicka@mfdnes.cz)
Jakub Krč (jakub@magtypo.cz)
Pavel Zelenka (pavel@magtypo.cz)
→ **grafika design**
Jana Vahalíková (jana@marvil.cz)
→ **pre-press**
Studio Marvil (www.marvil.cz)
→ **tisk print**
Tiskárna Reproprint, s. r. o. (www.reproprint.cz)
tištěno na papír BLACK LABEL mat
printed on BLACK LABEL mat paper – 150 g/m² & 250 g/m²
→ **programy software**
Adobe InDesign®, Adobe Photoshop®, Adobe Acrobat®, ScenicSoft ColorCentral®, ScenicSoft Preps®

Vydávání povoleno Ministerstvem kultury ČR pod číslem MK ČR E 13984, ISSN 1214-0716. Názvy produktů a jmen firem zmiňovaných v magazínu mohou být chráněny ochrannými známkami. Přebírání jakýchkoliv údajů z magazínu je povoleno pouze s písemným souhlasem vydavatele. Materials from this magazine must not be copied or further published without the consent of the editors.

TYPO.AKTUALITA 1

TYPO.LIDI 2
Aleš Roleček → **západní čára je čára odnikud nikam...**

TYPO.TÉMA 6
Jan Sýkora → **vývoj japonského písma a japonské písmové systémy**

TYPO.FENOMÉN 10
Petr Holý → **promlouvající znaky**

TYPO.NÁSTROJE 14
Kentaro Horiuchi → **japonská sazba**

TYPO.NÁSTROJE 18
Pavel Kočička → **(většinou) shora dolů**

TYPO.JINAK 22
Adam Twardoch → **typografický Vancouver**

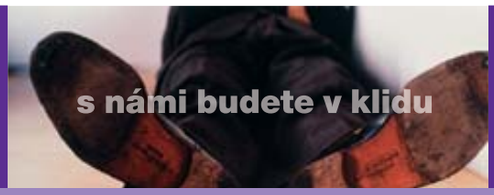
TYPO.FOTOESEJ 26
Linda Kudrnovská → **ztraceni mezi znaky aneb Pay Attention To Civilisation**

TYPO.BAZAR 32

✖CESTIČKA DO ŠKOLY. NEJKRÁSNĚJŠÍ ČESKÉ SLABIKÁŘE

Kdo by se nechtěl alespoň na chvíli navrátit do staré české školy? Dřevěné lavice, mohutná tabule, výukové obrazy, ukazovátko, křída, houba i obávaná metla. A na lavicích slabikář. Výstava **Cestička do školy – nejkrásnější české slabikáře** nabízí nejen návštěvu dvou klasických tříd české obecné školy, ale navíc přináší ucelený přehled nejkrásnějších českých slabikářů vycházejících od konce 19. století do 50. let století následujícího. Od nejslavnějšího slabikáře ilustrovaného Mikolášem Alšem přes všechna ta „Sluníčka“, „Poupata“, „Úly“ a další učebnice prvotního čtení. Výstava připomene školní kabinety a didaktické pomůcky, mapy, dobové hračky a vše, co tvořilo atmosféru obecné školy. Expozice obsahuje i vybrané ilustrace našich předních výtvarníků podílejících se na tvorbě slabikářů.
K výstavě vychází publikace nazvaná **Okouzlené oči – lístky z českých slabikářů**. Poprvé v naší vydavatelské praxi se jejím prostřednictvím v knižní podobě dostává ke čtenáři výbor z nejkrásnějších českých slabikářů – básničky, vyprávěnky, hádanky, naučné sentence a učební texty psané dobovým krasopisem. Knihu sestavili Jarmila a Hugo Schreiberovi, obrazový doprovod tvoří ilustrace kreslíře Artuše Scheinera. Závěrečná část knihy obsahuje studii Vladimíry Gebhartové o vývoji slabikářů s reprodukcemi ilustračních stránek z vybraných učebnic. Součástí publikace je anglické a německé resumé. Typografie a knižní úprava: Martin Dyrynk a Vlasta Dyrynková, 224 strany, 118 vyobrazení včetně 23 barevných příloh.
Exponáty zapůjčily: Muzeum Komenského v Přerově, Státní pedagogická knihovna Komenského v Praze, Pedagogické muzeum J. A. Komenského v Praze, Národní knihovna v Praze, Muzeum středního Pootaví ve Strakonicích, Památník národního písemnictví, Uměleckoprůmyslové museum v Praze.
Výstava je otevřena od 24. září 2003 do 4. ledna 2004 denně od 10 do 18 hodin v Kulečníkových sálech Obecního domu, náměstí Republiky 5, Praha 1.
→ www.obecni-dum.cz

TISKÁRNA REPROPRINT s.r.o.



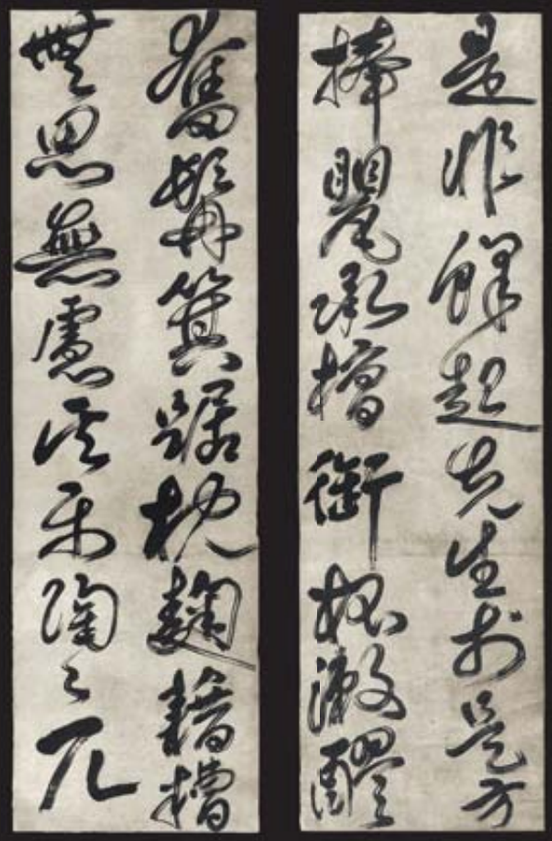
SÍDLO FIRMY A VÝROBNÍ ZÁVOD
Poděbradská 540, 190 00 Praha 9, tel.: 225 277 111, fax: 225 227 112
PROVOZOVNA –VÝROBNÍ ZÁVOD
Zádveřice 48, 763 12 Vizovice, tel.: 577 687 111, fax: 577 687 112
OBCHODNĚ-TECHNICKÉ ZASTOUPENÍ
Jakubské nám. 1. 602 00 Brno, tel.: 542 219 473, fax: 542 219 474
www. reproprint.cz

COPYDOT SKENER RENAISSANCE II, CTP LOTEM 800V, ARCHOVÉ STROJE HEIDELBERG VE FORMÁTU B1 A B2, KOTOUČOVÉ STROJE HEIDELBERG WEB 16, VAZBY ŠITÉ I LEPENÉ, UV LAKOVÁNÍ

Vzorník, obsahující otisky jedné kamenné stély z Pekingu. Slouží jako předloha ke kopírování, procvičování znaků.
A sample book that contains prints from one stone stele in Peking. It serves as a model for copying and highlighting characters.

ZÁPADNÍ ČÁRA JE ČÁRA ODNIKUD NIKAM...

↑ → **Ukázka „počítačové kaligrafie“ a volné kaligrafie.**
An example of “computer calligraphy” and free calligraphy.



百

s Alešem Roločkem rozmlouval v říjnu 2003 Jakub Krč
foto z archivu autora
translation Elizabeth Kindlová

× Začněme banálně: co to vlastně kaligrafie je? Má nějaké širší nebo užší vymezení, je to prostě umění krásně psát, nebo něco víc?
Řecké slovo kaligrafie, tedy **kalos** a **graphein**, skutečně odpovídá tomu „psát krásně“. Problém je však ve slově krásný, protože to má pro různé lidi v různých kulturách a dobách různé významy. A stejně tak různá je i sama podstata písma: písmo východní (mluvme pro jednoduchost pouze o písmu čínském) se zakládá na ideogramech (jeden znak sám o sobě vyjadřuje nějaké konstantní slovo či myšlenku), je tedy tolik „značek“, kolik je různých významů – čili tisíce a tisíce. Navíc lze v mnohých znacích vystopovat i původní podobu vyjadřované skutečnosti: rybu, ptáka, dům, ženu, muže... Znak ji v sobě uchovává, a na tom se dá dál stavět – redukovat, rozvíjet, stylizovat... Kdežto v evropském písmu odpovídá zjednodušeně řečeno foném grafému, k vyjádření čehokoli stačí poměrně malé množství grafémů – a s omezeným počtem „značek“ se žádné velké psí kusy dělat nedají, jsou experimentům spíš uzavřené: ztratily by totiž na srozumitelnosti. Jejich základem je čára, která vede odnikud nikam, nic víc...

× Je nějaký rozdíl mezi Západem a Východem ve vztahu kaligrafie a výtvarného umění nebo náboženství?
Pochopitelně. Kaligrafie úzce souvisí s materiálem, který používá, což je papír a štětec, a tak vlastně souvisí s kreslením. Ne s malbou: písmo se blíží čínskému pojetí obrazu, a ten je spíš kresbou, obrysovou kresbou.
Další souvislost je mezi kaligrafií a literaturou: literát, který zvládá malbu, zvládá i kaligrafii, a naopak. Však se oba vyjadřují téměř stejnými znaky.
A kaligrafie samozřejmě souvisí i s náboženstvím. V Číně existuje jednak jakási varianta původního náboženství, které je poměrně primitivní (neříkám to ve smyslu pejorativním, ale v zásadě je to velmi jednoduchý animismus-šamanismus), jednak náboženské systémy, které se tam dostaly později, jako je třeba buddhismus. V nich platí „nomen-omen“, což znamená, že značka-ideogram skutečně vyjadřuje podstatu příslušné věci: jestliže ovládám značku, ovládám zároveň podstatu věci. Znaky se považují za univerzální, chápou se ne jako něco uměle vytvořeného lidmi, jejich dohodou, ale vycházejí ze samé podstaty věcí, protože původně je i zcela zobrazovaly. Proto jsou univerzálně použitelné v komunikaci se světy nad námi i pod námi. (Existuje například zajímavá,

THE WESTERN LINE IS A LINE FROM NOWHERE TO NOWHERE...

Let us begin in a banal way: what is calligraphy any way? Does it have any broader or narrower definition, or is it just the art of knowing how to write beautifully or something more?
The Greek word calligraphy, i.e. **kalos** and **graphein**, really does correspond to the meaning “to write beautifully”. However the problem lies in the word beautiful, because it has various meanings for various people in various cultures and times. The very essence of writing also varies: eastern writing (let us for simplicity’s sake talk only about Chinese writing) is based on ideograms (one sign expresses some constant word or thought), so there are as many “signs” as there are various meanings—in other words thousands and thousands. Moreover you can also trace the original appearance expressed in reality: fish, bird, house, woman, man... The sign retains it and you can continue building upon that—reduce, develop, stylise... Whereas in European writing the phon simply speaking corresponds to the graph, a relatively small quantity of graphs is adequate enough to express anything—and nothing much can be done with a limited number of “signs”, their road to experimentation is closed: they would lose their comprehensibility. Their basis is a line that leads from nowhere to nowhere, nothing more...

Is there any difference between West and East in relation to calligraphy and fine art or religion?
Understandably. Calligraphy is closely associated with the material it uses, which is paper and brush, so it is actually associated with drawing. Not with painting: writing comes close to the Chinese concept of a picture, and this is more a drawing, a line drawing.
Another connection between calligraphy and literature: a man of letters who is skilled in painting and calligraphy and vice versa. However both are expressed by almost the same signs.
And calligraphy obviously is also associated with religion. In China some sort of variant of original religion exists that is relatively primitive (I do not mean to say this in the pejorative sense of the word, but it is basically a very simple form of animism-shamanism), and religious systems that came later such as Buddhism. What applies to these is “nomen-omen”, which means that a sign-ideogram really does express the essence of the relevant object: if I know how to use a sign, I also know how to use the essence of an object. Signs are considered to be universal, they are comprehended as something artificially created by people, but by whose conformity they arise from the very essence of an object because they originally fully depicted these objects. That is why they are universally applied in communication with the worlds above and below us. (For example, an interesting “purely calligraphic” form of prayer exists during which the prayer is written on paper and then burnt.) In short: a sign is capable of grasping something of the macro-cosmos and embody it in its own micro-cosmos; signs may be used to express the universe...

Does Chinese calligraphy, which is considered to be the oldest, differ somehow from the calligraphy of other cultures such as Korean or Japanese?
Chinese tradition is undoubtedly the oldest. Both the cultures referred to, i.e. Japanese and Korean, adopted Chinese script (although Korean does also have its own script), but the Chinese script is not that appropriate for either of these cultures because it cannot be well applied only by making some additions. Consequently various calligraphic styles developed in all three cultures that understandably were copied. Nevertheless Chinese calligraphy is the oldest and all other calligraphies appeared by evolving or imitating Chinese calligraphy or by adding own specific signs (arising perhaps from the Japanese syllabic script).

TYPO.TEXT Nimbus Sans Novus (Regular, **Semibold**, **Bold**, **Black**) URW++ → FUTURA (LIGHT)

←← „Velký čínský kaligrafický slovník; ukazuje znaky v jejich vývoji, obvykle od nejstaršího znaku, jak se uchoval překopírován z kamenných desek, až po různé současné styly. Vedle datace a lokace tam vyčteme vývoj znaku: například znak pro nebesa je vlastně rozšířený znak pro velký: velká rozkročená postava s kloboukem či korunou, tedy pán nebes.“ (A. R.)
“The Great Chinese Calligraphic Dictionary; shows characters as they developed, usually from the oldest character, how it was preserved when copied from stone tablets right through to various contemporary styles. Apart from the dating and location, there is also information about the development of the character: such as the character for skies which is actually the extended character for big: a big figure with its legs apart with a hat or crown, i.e. Lord of the Skies” (A. R.)

← „Vývoj znaku pro oblaka, mrak. Vychází ze znaku pro déšť: dobře patrná ‚spirálka‘ představuje jeho nejstarší variantu.“ (A. R.)
“The development of the character for clouds, rain clouds. Originates from the character for rain: the well discernable ‘small spiral’ represents its oldest variant.” (A. R.)

„čistě kaligrafická“ forma modlitby, při níž se modlitba napíše na papír, a ten se pak spálí.) Zkrátka: znak je schopen v sobě zachytit něco makrokosmu a vtělit to do svého mikrokosmu; znaky se dá vyjádřit univerzum...

× Liší se nějak kaligrafie čínská, která je předpokládám nejstarší, a kaligrafie jiných kultur, třeba korejské nebo japonské?
Tradice čínská je bezpochyby nejstarší. Obě zmíněné kultury, japonská i korejská, převzaly čínské písmo (i když korejská má také písmo svoje vlastní), ale ani pro jednu z kultur není čínské písmo příliš vhodné, nedá se dost dobře použít, leda s nějakým doplněním. A tak se ve všech třech kulturách vyvíjely různé kaligrafické styly, a pochopitelně se kopírovaly. Nicméně čínská kaligrafie je nejstarší a všechny ostatní kaligrafie vznikly rozvíjením či napodobováním kaligrafie čínské, případně přidáním vlastních specifik (vyplývajících třebas z japonského slabičného písma).

× Jak ses vlastně ke kaligrafii dostal?
Dá se s nadsázkou říci, že mě zajímala už od nejranějšího dětství, kdy jsem obkresloval znaky z návodu k japonskému magnetofonu Hitachi. Později jsem chtěl čínštinu studovat a dělat, ale nebyla k tomu zrovna z různých příčin příležitost, takže mi nakonec nezbylo nic jiného, než se do toho pustit sám, za pomoci různých pomocníků-učitelů (Číňanů i Japonců) a knih. Osobně mě čínská kultura fascinuje, zejména když si uvědomíme, že je to jediná kultura na Zemi, která kontinuálně existuje již téměř šest tisíc let.

× Jaké šance má u nás zájemce o kaligrafii dnes?
Nepřeberné: sinologie se vyučuje na univerzitě, člověk se může přihlásit na kurzy čínštiny i kaligrafie, jsou k mání učebnice. Ale nejlepší je začít tak, že si opatříš množství papíru, nejlépe hromady starých novin, a na nich začneš zkoušet. Podle pečlivých rozkresů v nějaké příručce si natrénuješ držení štětce a jak se jím táhne. Obvykle na začátku zděšeně zjistíš, jak to neumíš, protože západní čára, to je taková čára odnikud nikam, kdežto ta východní je tah, má začátek i konec. Hlavní čára tahu je jakási kost: s ostatními tahy souvisí šlachami, tenkými čárami, znak jako celek je kostra, jasně držící struktura. Tu evropské písmo mít nemusí a nemá. Takže se trýzníš, pěstuješ si nekonečnou trpělivost, učíš se samotné tahy, pak se je učíš spojovat, a pak donekonečna obkreslуješ znaky podle předloh. Po dvou letech získáš dojem, že to umíš, a brzy zase zjistíš, že to neumíš. A teprve když člověk zjistí, jak to neumí, je na opravdovém začátku.

↓ Ukázka základní kaligrafické příručky. „Každý znak se skládá z určitého počtu tahů; je dopředu dáno, jak se každý z nich kreslí, a začíná se na nejnižší úrovni – od „teček“, z kterých se základní tvar začíná, táhne se a zase se vrací. Každý z tahů musí mít začátek a konec, já tomu říkám ‚kost‘.“ (A. R.)
An example of the basic calligraphic manual. “Each character is composed of a certain number of strokes; it is know in advance how each one is drawn and begins at the lowest level—from the “dots” from which the basic shape begins, stretches and returns. Each one of the strokes must have a beginning and an end. I call it a “bone”. (A. R.)

× Hraje nějakou roli vybavení? Může třebas ten, kdo má „lepší štětec“, postupovat rychleji?
To bych neřekl. Štětce nejsou až tak rozdílné, takový pěkně čínský, kulatý, savý štětec se koupí dneska běžně v potřebách pro výtvarníky, stejně tak instantní tuš (to aby se nemusela třít na kameni). Ostatně, i nejslavnější kaligrafové pracují raději s lehce odřenými a opelichanými štětci. Copak by Rembrandt maloval lépe, kdyby měl nějaké speciální štětce? Vše závisí na nadání, ale hlavně na píli.
Každý znak se skládá z určitého počtu tahů, a je dopředu dáno, jak se kreslí. To samozřejmě prošlo vývojem: znaky nevypadaly vždycky tak, jak ti to dnes ukazuje kaligrafická učebnice. Nejstarší znaky se jenom ryly do želvích krunýřů a do ovčích lopatek. Nemají čáry různě silné, protože to s danými nástroji nešlo. Ve chvíli, kdy se začalo psát štětcem a na papír, vznikl pro každý znak systém, podřízený požadavku, aby znak byl kompletně uzavřený jakoby do kruhu. Vychází to z celkového pojetí energie, ta jde v každém znaku do určité spirály.
Kdo zvládne techniku, pustí se do obkreslování nápisů slavných kaligrafů. Ty byly původně vytesány do kamenných desek a odtud v černobílé podobě přeneseny do vzorníků a kaligrafických slovníků.

× Jsou nějaké významné kaligrafické školy, nebo je kaligrafie spíš záležitostí solitérů?
Jsou sice kaligrafické styly, ale spíš to jsou styly kaligrafů, osobností, kteří navíc nemají jediný styl – pro různé příležitosti volí různé styly. Třebas existuje typ archaického písma, které napodobuje jedny z nejstarších forem, ten se používá do pečetí, na různé monumentální nápisy či dodává sdělením archaizující tón. Existuje i tzv. úřednické písmo, elegantní, i volná kaligrafie, kde jednotlivé tahy skoro splývají a vše se pohybuje na samé hranici srozumitelnosti: říká se tomu ně-

kdy trávové písmo (i když to není zcela správně), neboť připomíná vlnění dlouhých tráv. To je styl, který vyjadřuje uvolnění, svobodu člověka.

✖ A co moderní až avantgardní kaligrafie?
Existuje, třeba právě zmíněné trávové písmo. Přitom málokdo při pohledu na něj uvěří, že pochází ze 6./7. století, spíš bude hádat 60. léta, Ameriku, Pollocka... Existuje ovšem i zcela současná kaligrafie, pěstovaná spíš v Japonsku než v Číně, která se vrací obloukem až na samotný počátek kaligrafie – místo kamene vidíš např. jen takový veliký černý rozpitý tušový flek. Je to kaligrafie, která už překročila někam jinam. A pak je tu i kaligrafie barevná, pro klasickou kaligrafii však nepřijatelná: ta ve své střídmosti vyžaduje jen černou tuš a bílý papír.

✖ Když Evropan dělá kaligrafii, musí znakům rozumět, nebo je může napodobovat jen jako obrázky?
Možná nemusí vědět, jestli je nějaký znak voda nebo déšť, ale je lepší, když to ví. Když ví, že znak deště tvoří kapky, může mu lépe porozumět, vytvořit si k němu vztah. Ale možná ne. Já mám někdy větší požitek z kaligrafie, které nerozumím, kterou neumím přečíst. Mám pak jen estetický zážitek, vidím, že je to krásné, a nevím, co to znamená, jsem jen fascinován.

✖ Počítá nějak kaligrafie s prvkem originality? Stačí dobrému kaligrafovi jen napodobit nějakou klasickou předlohu, nebo tam musí vnést něco originálního?
Dobrý kaligraf je vždy originální v pravém smyslu slova. Je původcem díla. Ano, člověk se učí kopírováním, je tomu tak ve všech kulturách (Michelangelo i Leonardo kopírovali Masaccia a Giotta a po nich další kopírovali zase Michelangela a Leonarda), ale originalita je často ukrytá, neviditelná na první pohled. Zejména v kaligrafii, je daleko skrytější, mnohem decentnější, a je třeba se naučit dívat, aby člověk pochopil, kde je skryta. Písmo může být velmi nenápadné, a přitom úžasné. Originalita by neměla být výstředností.

✖ Je možné spojit kaligrafii s počítačem?
Je důležité vědět, že kaligrafii vždy vytváří konkrétní člověk. Můžeš samozřejmě ťukat do kláves, používat všelijaké fonty, které staré písmo napodobí, ale bude to vždycky jen kopie. Zmizí energie, která probíhá člověkem, jeho rukou, zápěstím, štětcem, a přetváří se v tušovou skvrnu. A ani kdyby se štětec nějak propojil s počítačem, nebude to ono. Zmizí člověk a jeho touha a schopnost napojovat se na jiné světy. Nejslavnější kaligrafie pocházejí od lidských osobností, často nekonvenčních, jako Chan Šan: běhal po chladné hoře a psal na kameny své básně, které nejbližší déšť zase smyl. V tom je půvab věci, a ten není na žádný software převoditelný. Proč se snažit přenechat počítači něco, co dokážeme lépe bez něj? Virtuální kaligrafie mě děsí, jako cokoliv virtuálního... ✖

✖ ✖ ✖ **O AUTOROVI: Aleš Roleček (1958) je bývalý antikvář, sanitář, dělník, zahradník, seminarista, jezuita, redaktor a galerista, nyní soukromý učenec, středoškolský profesor filozofie, religionistiky a dějin umění na Prvním obnoveném reálném gymnáziu v Praze, kaligraf a kulinář. Je spoluautorem dvou divadelních her, které se týkají vztahu Východu a Západu: barokní činérie Marné tázání nebes a horroru Pomalovaná kůže (obě pro pražské divadlo Archa); další texty publikoval zejména v revue pro literaturu a kulturu Souvislosti.** ABOUT THE AUTHOR: Aleš Roleček (1958) is a former antiquarian, ambulance man, labourer, gardener, seminarian, Jesuit, editor and gallery owner, now a private secondary school philosophy teacher, religion and history of art at the První obnovené reálné gymnázium (First Re-established Grammar School) in Prague, calligrapher and culinary arts expert. He is co-author of two theatre plays about the relationship between East and West: a Chinese Baroque drama called Marné tázání nebes (Futile Questioning of the Heavens) and a horror Pomalovaná kůže (Painted Skin) (both for Prague's Archa Theatre); he has published further texts chiefly in the Souvislosti (Connections) literary and cultural review.

How did you actually come to work with calligraphy?
I may be exaggerating by saying that it had interested me since early childhood when I began copying signs from instructions to a Japanese Hitachi tape recorder. Later I wanted to study and work with Chinese, but for various reasons there was not the opportunity, so finally I was left with no alternative but to teach myself with the help of various assistants-teachers (both Chinese and Japanese) and books. I personally am fascinated by Chinese culture particularly when I realise that it is the only culture on Earth that has continued to exist for almost six thousand years now.

What chances exist here today for those interested in calligraphy?
Inexhaustible ones: Sinology is taught at university. Anybody can register for courses in Chinese and calligraphy and textbooks are available. But the best way of starting is to get hold of lots of paper; the best are piles of old newspaper and begin to practise on these. By following careful drawings from some handbook you can practise to hold a brush and make the strokes. Normally to start with, you are shocked to discover how you cannot do it because the western line, this is the line from nowhere to nowhere, whereas the eastern is the stroke, has a beginning and end. The main line of the stroke is some sort of a bone: the rest of the strokes relate to the tendons, the thin lines, while the sign is the whole—the skeleton clearly upholding the structure. This is something European writing may and does not have.
By this form of torment, you develop endless patience, you learn the individual strokes then you learn to join them together and copy the signs from models over and over again. After two years, you gain the impression that you know how to do this, but you soon discover that you do not. And only when a person discovers how he does not know, he is truly at the beginning.

Do certain type of tools play any role? Can a person with perhaps a "better brush" proceed quicker?
I would not say so. Brushes are not so different. A nice round and absorbent Chinese brush is readily available for purchase in any art shop as well as instant Chinese ink (such that does not have to be scraped on stone). Even the most famous calligraphers prefer to work with slightly worn and unkempt brushes. Would Rembrandt paint better if he were to have some special brushes? Everything depends on talent as well as diligence.
Each character consists of a certain number of strokes and determines the way to draw in advance. This method of course evolved over time: signs did not always appear the way textbooks on calligraphy depict them today. The oldest signs were scratched only into turtle carapaces and sheep scapulae. The lines don't vary in thickness because of the tools used at the time. The moment that a brush and paper began to be used for writing, a system emerged for each sign dependent on the requirement that the sign be completely enclosed in some sort of circle. This emerged from an overall concept of energy that passes into each sign as a kind of spiral.
Whoever can master the technique can copy the inscriptions of famous calligraphers. These were originally carved into stone tablets and from here transformed in black and white form to pattern books and calligraphic glossaries.

Are there any important calligraphic schools, or is calligraphy more of a solitary matter?
There may be calligraphic styles, but these are more the styles of calligraphers, personalities who, moreover, have more than one style—they choose various styles for various occasions. Perhaps a type of archaic script exists that imitates one of the oldest forms, this is applied to seals, various monumental signs or produces a form of communication with an archaic tone. So-called official script, elegant and free calligraphy exists whereby the separate strokes almost merge and everything is based on the same verge of comprehensibility: sometimes this is called the grassy script (even though this is not altogether correct) because it resembles the waving of long grass. This is a style that expresses the release and freedom of man.

And what about modern to avant-garde calligraphy?
There is the already mentioned grassy script. It is difficult to believe when looking at it that it dates as far back as the 6/7th century, one would sooner guess the 1960s, America, Pollock... Of course there is also contemporary calligraphy, developed more in Japan than in China, that returns full circle to the very beginning of calligraphy—in place of stone you can see such a large black running ink spot. It is calligraphy that has gone beyond and elsewhere. And then there is coloured calligraphy that is however unacceptable to traditional calligraphy: this in its temperance only requires black ink and white paper.

When a European does calligraphy, must he understand the signs, or can he just copy them like pictures?
May be he does not have to know if a sign means water or rain, but it is better when he does know. When he knows that a sign depicting rain consists of a drop, he can understand it better and create a relationship with this sign. But may be not. I sometimes have more experience from calligraphy, which I do not understand and cannot read. Then it is merely an aesthetic experience, I see that it is beautiful and I do not know what it means, which fascinates me.

Should calligraphy reckon with an element of originality? Is it enough for a good calligrapher to just copy from some traditional model, or must he incorporate something original?
A good calligrapher is always original in the true sense of the word. He creates the work. Yes, a person learns to copy. It is so in all cultures (Michelangelo and Leonardo copied Masaccio and Giotto and after them others copied Michelangelo a Leonardo), but the originality is often concealed, invisible at first sight. Particularly in calligraphy, it is far more concealed, more decent and you have to learn how to look so you can understand where it is concealed. Writing may be highly inconspicuous but wonderful. Originality should not be extravagance.

Can calligraphy and a computer be combined?
It is important to know that a specific person always creates calligraphy. You may type on a keyboard, use all sorts of fonts that imitate old script, but it will always only be a copy. The energy that passes through a person, his hand, wrist, brush and is transformed into an ink spot. And it will not even be right if a brush is linked in some way to a computer. The person and his desire disappear and the ability to connect to other worlds. The most famous calligraphers emerge from human personalities, often unconventional as Chan Shan: he ran about a cold mountain and wrote his poetry on stone, which was washed away by the very next rain. This is the charm of things and you cannot find that in any convertible software. Why try to leave a computer to do something we can do better? Virtual calligraphy scares me as does anything virtual... ✖

Jakub Krč talked to Aleš Roleček in October 2003

vývoj japonského písma a japonské písmové systémy

Vývoj fonetického znaku pro „A“ (hiragana). The evolution of the hiragana ‘A’ character.

Dnešní japonské písmo tvoří velice složitý systém. K zápisu japonštiny se v témže textu používá souběžně několik různých soustav písma. V prvé řadě jsou to čínské znaky, dále dvě slabičné abecedy – hiragana a katakana –, které vznikly zjednodušením znaků, a konečně i latinka.

Vývoj fonetických abeced hiragana a katakana. The evolution of the hiragana and katagana syllabary.

text Jan Sýkora
translation Elizabeth Kindlová

čínské písmo Na počátku historické éry Japonci své vlastní, původní písmo neměli. V raném středověku se sice objevily snahy dokázat, že v předhistorické době existovaly tzv. „božské znaky“, nicméně všechny tyto pokusy se nakonec ukázaly být historickými podvrhy. S písmem, a to čínským, se tedy Japonci prokazatelně seznámili až v počátečních staletích našeho letopočtu. Podle tradice přinesl první čínsky psané texty do Japonska roku 285 n. l. pololegendární učenec Wani z korejského království Pekče. V následujících dvou staletích přicházeli do Japonska v hojné míře Korejci i Číňané, později se za studiemi vydávali do Číny i sami Japonci, a tak se postupně šířila v Japonsku vyspělá čínská kultura a s ní i čínské písmo.
Používání čínského znakového písma k zápisu japonštiny však komplikovala jedna velká překážka – zásadní rozdílnost obou jazyků. Čínské znakové písmo vzniklo a dále se vyvíjelo podle potřeb čínštiny, která byla ve svém starším stádiu vývoje jazykem izolujícím (gramatické vztahy mezi větnými členy se vyjadřovaly jednak slovosledem, jednak zvláštními pomocnými slovy) a převážně monosylabickým (znakové písmo fungovalo na základě vztahu slabika = slovo = znak). Japonština je však tvořena slovy víceslabičnými; navíc patří k tzv. jazykům aglutinačním, tj. takovým, které mají bohatě rozvinutý systém slovesných tvarů: gramatické vztahy se vyjadřují pomocí nesamostatných částic nebo slovosledem, který je však odlišný od slovosledu čínského.

sinojaponské čtení Vzhledem k těmto podstatným rozdílům mezi oběma jazyky nebylo možno použít čínského znakového písma k zápisu japonštiny přímo, a tak došlo k oddělení psaného jazyka od mluveného. Úředním psaným jazykem se stala čínština, zatímco běžně se mluvilo japonsky. Když se však tehdejší japonští vzdělanci a úředníci učili číst čínské texty od svých čínských či korejských učitelů, komolili

Development of Japanese Writing and Japanese Writing Systems

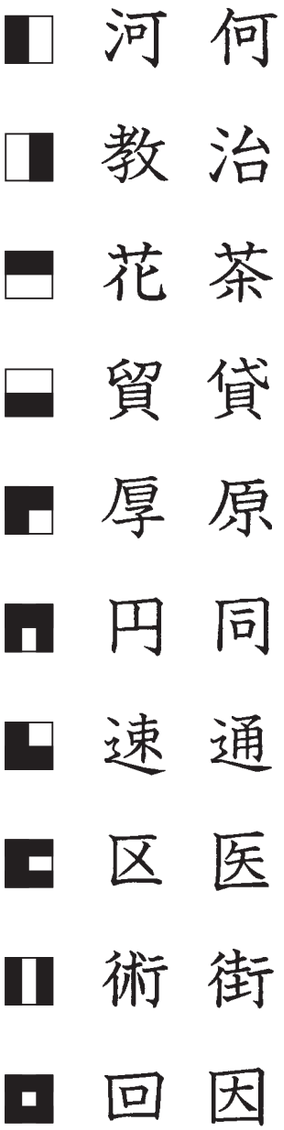
Today's Japanese writing consists of a highly complicated system. In order to transcribe Japanese several various writing systems are used simultaneously in the same text. In the first place, these are Chinese signs, then two syllabic alphabets (hiragana and katakana), which emerged from simplified signs and finally also the Latin type.

Chinese Writing At the beginning of the historical era, the Japanese did not have their original script. In the early medieval period attempts were made to demonstrate that so-called "divine signs" had existed in the pre-historic period. Nevertheless all these attempts were finally shown to be historical forgeries. Proof that the Japanese did familiarise themselves with writing, i.e. Chinese, did not come until the first centuries A. D. According to tradition, it was the semi-legendary scholar-scribe Wani who first introduced the Chinese written text to Japan in 285 A. D. from the Korean kingdom of Paekche. In the following two centuries Koreans and Chinese came to Japan in great numbers and later the Japanese came to China to study. So this is how Chinese culture, and with it Chinese writing, gradually spread across Japan.
However one great obstacle complicated the use of Chinese sign writing to transcribe Japanese. This was the fundamental difference between both languages. Chinese sign writing originated and continued to develop to meet the needs of Chinese, which, in its older stage of development, was an isolating language (the grammatical relations between parts of a sentence were expressed by word order and by special auxiliary words) and usually monosyllabic ones (sign writing worked on the basis of the relation between the syllable = word = sign). However Japanese consists of multi-syllabic words; moreover it belongs to so-called agglutinating languages, i.e. such that have a richly developed system of verbal forms: grammatical relations are expressed with the aid of dependent particles or word order, which, however, is different from the Chinese word order.

Sino-Japanese Reading In view of these fundamental differences between both languages, it was not possible to use Chinese sign writing to transcribe Japanese directly, so the written language was separated from the spoken. Chinese became the official written language while Japanese was spoken. However when the then Japanese intellectuals and officials learned to read the Chinese texts from their Chinese or Korean teachers, they corrupted the original Chinese reading by using the Japanese pronunciation. The shift in the articulation of the separate Chinese sounds was so distinctive, that a new, so-called Sino-Japanese reading (**on-yomi**) was established for each sign based on Chinese reading but conforming to the rules of Japanese phonetics.
However the Sino-Japanese read Chinese texts were virtually incomprehensible when heard, therefore a further method was developed in Japan to adapt Chinese writing to the needs of Japanese—the form of direct translation. The Chinese text was read out sign after sign in the Japanese word order and a further added to the Chinese sign, this being so-called Japanese reading (**kun-yomi**), based on corresponding meanings between the Chinese sign and the Japanese word.
However for many Chinese words, particularly the abstract terms, the then Japanese had not appropriate equivalents, so these words were adopted in their Sino-Japanese wording as so-called words of Chinese origin. These Sino-Japanese words gradually formed an integral part of Japanese vocabulary and today they play a similar role as words of Latin origin do in English. The rule that generally applies is the greater the occurrence of Sino-Japanese words the more specialised the text.

Man'yo-gana However the aforementioned methods of adapting Chinese writing soon proved to be inadequate particularly in cases when the precise sound form needed to be captured of some Japanese words (such as personal names) to which signs could not be applied by their meaning. Hence the Japanese turned to the so-called "phonetic" use of Chinese signs—to a method that was normally used in Chinese when translating Buddhist texts or when transcribing foreign names. This literally meant that individual syllables of Japanese words were transcribed using Chinese signs (at random to start with), whose Sino-Japanese reading corresponded to the syllables in question. For example, the following signs: 能, 乃, 農, 濃, 迺, 野 was used to transcribe the Japanese syllable no. Such an extensive set of signs corresponding to an individual syllable was narrowed down in time and established to a considerable extent. Due to the fact that the system was elaborated and used a lot particularly in the first Japanese collection of poems Man'yoshu dating back to 760 A. D., it came to be called man'yo-gana or the manyo alphabet.

TYPO.TEXT Nimbus Sans Novus (Regular, Semibold, Bold, Black) URW++



← Pozice radikálů v grafickém poli. Znak se skládá z tahů, přičemž tah je definován jako minimální grafický element, který se píše bez přerušení. The possible positions of radicals in the ideograph bodies. The sign consists of strokes while the stroke is defined as a minimal graphic element, which is written without interruption.

↓ Základem každého znaku je radikál, „kořen“, který určuje podstatu znaku a zařazuje jej do širší skupiny významově příbuzných znaků. Tradiční systém třídění znaků rozlišuje 214 radikálů, které jsou seřazeny podle počtu tahů. The basis of each sign is the radical, the “root” that defines the substance of the character and classifies it in a broader group of characters with associated meanings. The traditional system of classifying characters differentiates 214 radicals that are classified in accordance with the number of strokes.

1	一	丨	丶	丿	乙	亅	二	
2	亠	人	儿	入	八	冂	冖	冫
几	凵	刀	刂	力	勹	匕	匚	十
卜	卩	厂	厶	又	了	阝	阝	3
口	囗	土	士	夂	夊	夕	大	女
子	宀	寸	小	尢	尸	山	川	工
己	巾	干	幺	广	廴	廾	弋	弓
彐	彡	彳	心	戈	戶	手	支	攴
文	斗	斤	方	日	曰	月	木	欠
止	歹	殳	毋	比	毛	氏	气	水
火	爪	父	爻	爿	牛	犬	王	4
玄	玉	瓦	甘	生	用	田	疋	疒
癶	白	皮	皿	目	矛	矢	石	示
禾	穴	立	竹	米	糸	缶	羊	羽
老	而	耒	耳	肉	自	至	舌	舟
艮	色	虍	虫	血	行	衣	西	7
見	角	言	谷	豆	豕	貝	赤	走
足	身	車	辛	辰	酉	釆	里	臣
舛	8	金	長	門	隶	隹	雨	青
非	斉	食	9	面	革	音	頁	飛
食	首	香	10	馬	骨	高	髟	鬼
竜	11	魚	鳥	鹿	麻	黄	黒	
12	歯	13	鼓	14	鼻			

původní čínské čtení v duchu japonské výslovnosti. Posun v artikulaci jednotlivých čínských hlásek byl natolik výrazný, že se pro každý znak ustálilo nové, tzv. **sinojaponské čtení** (**onjomi**), které sice vycházelo z čtení čínského, avšak odpovídalo zásadám japonské fonetiky.
Sinojaponsky čtené čínské texty však byly na poslech prakticky nesrozumitelné, a proto se v Japonsku vyvinul další způsob přizpůsobování čínského písma potřebám japonštiny – forma bezprostředního překladu. Čínský text byl znak po znaku předčítán v pořadí japonského slovosledu a každému čínskému znaku bylo přiřazeno další, tzv. **japonské čtení** (**kunjomi**) na základě významové shody mezi čínským znakem a japonským slovem.
Pro řadu čínských slov, zejména abstraktních pojmů, však tehdejší japonština neměla příslušné ekvivalenty, a tak byla tato slova převzata ve svém sinojaponském znění jako tzv. slova čínského původu. Sinojaponská slova se postupně stala nedílnou součástí japonské slovní zásoby a dnes v ní hrají podobnou roli jako např. slova latinského původu v angličtině. Obecně platí zásada, že čím větší je frekvence sinojaponských slov, tím odbornější je text.

manjógana Výše zmiňované způsoby adaptace čínského písma se však brzy ukázaly nedostačující, zejména v případech, kdy bylo zapotřebí zachytit přesnou zvukovou podobu některých japonských slov (například vlastních jmen), k nimž nebylo možné přiřadit znaky podle významu. Japonci se proto uchýlili k tzv. „fonetickému“ použití čínských znaků – k metodě, která se běžně užívala v čínštině při překladech buddhistických textů či při zápisu cizích jmen. Prakticky to znamenalo, že jednotlivé slabiky japonských slov se zapisovaly čínskými znaky (zprvu libovolnými), jejichž sinojaponské čtení odpovídalo daným slabikám. Například pro přepis japonské slabiky **no** se používaly následující znaky: **能**, **乃**, **農**, **濃**, **迺**, **野**. Takto rozsáhlý soubor znaků odpovídající jednotlivé slabice se postupem času zužoval a do značné míry ustálil. Protože byl systém propracován a hojně užíván především v první japonské básnické sbírce Manjóšú z roku 760 n. l., začalo se mu říkat **manjógana** neboli **abedeca manjó**.

katakana Souběžně s rozvojem manjógany se mezi učenci, úředníky a písaři začal šířit další způsob „fonetického“ používání čínských znaků. Při práci s čínským textem bylo nutno vyznačit nejen japonský slovosled, ale zároveň dopisovat čtení jednotlivých znaků či příslušné gramatické tvary (koncovky sloves, částice apod.). K jejich zápisu se začalo používat vybraných znaků manjógany, které se dále zjednodušovaly tak, že namísto celého znaku se užívala jen jeho určitá část. V polovině 10. století se základní tvar jednotlivých „zkratek“ ustálil a vzniklo tak první japonské slabičné písmo zvané **katakana** – slovo kata znamená „část“. Ve stejné době se ustalují i její grafické vlastnosti; jednotlivé grafémy se píší ostřejšími a tvrdšími tahy. Od svého vzniku byla katakana spojována výhradně s učenými čínskými texty. Bez obtíží ji sice bylo možno použít i k zápisu japonštiny, avšak japonsky se v té době psala jen poezie, a zde nemohla konkurovat estetičnější manjóganě.

sógana Od 9. století se při psaní osobní korespondence začala používat tzv. **sógana** („trávová“ abeceda). Byly to v podstatě vybrané znaky manjógany, které se zapisovaly v kurzivním, „trávovém“ stylu **sóšo**. Tímto poměrně jednoduchým písmem psaly v Japonsku převážně ženy, u nichž se nepředpokládala důkladná znalost čínštiny a čínských znaků jako u mužů, a proto se toto písmo často označovalo přídomkem „ženské“ (**onnade**). Kromě poezie se jím začala psát i vznikající japonská próza a není pochyb o tom, že toto písmo napomohlo jejímu mohutnému rozmachu.

hiragana V průběhu 10. století se počet znaků užívaných v sóganě dále zužoval a vzniklo tak druhé slabičné písmo, hiragana (tzv. „ploché“ písmo). Na rozdíl od katakany psané hranatějšími ostřejšími tahy vynikala hiragana měkčími oblejšími tvary, které v sobě nezapřely ženskou graciéznost.

kandži kana madžiri bun Na přelomu 11. a 12. století pak začíná japonština pronikat i do oficiálních čínsky psaných textů a naopak v japonsky psaných textech se stále častěji objevují sinojaponská slova zapisovaná znaky. Slovesné koncovky a částice se zpočátku dopisovaly katakanou, později se však vžila pro jejich zápis hiragana a vznikl tak svébytný styl smíšený ze znaků a slabičných abeced (kandži kana madžiri bun), který se jako standardní forma zápisu japonštiny používá dodnes.

budoucnost Budoucí vývoj psané japonštiny je předmětem diskusí mezi laickou i odbornou veřejností. Všechny čínské znaky lze samozřejmě zapsat foneticky slabičným písmem (hiraganou, resp. katakanou), nicméně nesmírné množství homonym sinojaponského původu je možno od sebe rozlišit právě jen pomocí významově jednoznačných čínských znaků. Na druhé straně je třeba přiznat, že s rozvojem elektronického zápisu textu dochází k poklesu aktivní znalosti znaků a řada odborníků předvídá zánik znakového písma během jedné či dvou generací. To by však znamenalo, že budoucí Japonci ztratí bezprostřední kontakt s bohatým kulturním dědictvím svých předků.

čínské znaky Znak představuje samostatnou grafemickou jednotku, která vyplňuje pomyslnou čtvercovou plochu – tzv. grafické pole. Znak se skládá z tahů, přičemž tah je definován jako minimální grafický element, který se píše bez přerušení. Jinými slovy řečeno, tah je kratší nebo delší nepřerušovaná čára různého tvaru (rovná, prohnutá, ukončená zastavením, odtažením nebo hákem) a různé polohy či sklonu (vodorovná, svislá, šikmá), která se píše různými směry (zleva doprava, zprava doleva, shora dolů). Schopnost rozeznat jednotlivé tahy a určit jejich celkový počet je nutným předpokladem správné identifikace každého znaku.
Jedním tahem může být realizován i celý znak. V současné době existují pouze dva jednotahové znaky (一 a 乙). Většina znaků se skládá ze dvou a více tahů, tzv. tahových kombinací, které mohou být protínavé (十, 七, 才), dotekové (弓, 正, 血) nebo oddělené (二, 川, 心). Jednotlivé tahové kombinace vystupují buď jako samostatné plnovýznamové znaky (三, 月, 事), nebo jako funkční prvky znaků (厂, 彡, 舛). Tyto funkční prvky a jejich kombinace se označují jako radikály nebo fonetika a objevují se v příslušných grafických strukturách – v horizontální (亠, 廾, 癶), vertikální (氵, 彡, 幺) nebo jedna v pozici vnější a druhá vnitřní (勹, 广鬥).
Základem každého znaku je radikál, „kořen“, který určuje podstatu znaku a zařazuje jej do širší skupiny významově příbuzných znaků. Tradiční systém třídění znaků rozlišuje 214 radikálů, které jsou seřazeny podle počtu tahů. Radikály mohou vystupovat v autonomní pozici jako samostatné znaky nebo jako výše zmiňované složky znaků. Kromě základního tvaru příslušného radikálu pak existují i jeho variantní formy podle umístění radikálu v příslušném grafickém poli.
Jak je z krátkého přehledu patrné, i zdánlivě jednoduchý znak je ve skutečnosti pečlivě propracovaným grafickým dílem, které utvářely generace učenců a intelektuálů. Každý znak má svoji etymologii a s většími či menšími problémy se lze dobrat až na rovinu původních piktogramů, které zřejmě sloužily jako předobraz současných znaků. Ať se však již vývoj znaku ubíral jakýmikoli cestami, nadále pro nás představuje jeden ze základních klíčů k pochopení východoasijských kultur. ✖

Katakana A further method of the “phonetic” use of Chinese signs (or characters) began to develop among scholars, officials and scribes simultaneously with the development of man’yo-gana. As well as defining the Japanese word order when working with the Chinese text, additions also had to be made to reading individual signs or grammatical forms (verbal endings, particles etc.). Selected man’yo-gana characters had to be used to transcribe them that were then simplified by only using a certain part rather than an entire character. In the mid 10th century the basic form of the individual “abbreviations” was established and the first Japanese syllabic script called katakana emerged from the word kata meaning “part”. Its graphic attributes were also established in the same period; the separate writing units (characters) are written with sharper and harder strokes. Since its emergence katakana was exclusively associated with the learned Chinese texts. It could be used to transcribe Japanese without difficulty, but Japanese was only used to write poetry at this time and could not compete here with the more aesthetic man’yo-gana.

Sogana The so-called sogana (“grass” alphabet) came to be used in writing personal correspondence from the 9th century. Selected characters of man’yo-gana were used that were transcribed in the cursive “grass” style of writing called sosho. In Japan women mostly wrote in this relatively simple script, which did not require a thorough knowledge of Chinese and Chinese signs as required from men, therefore this script was often described by the nickname “Woman’s hand” (onna-de). Besides poetry, it was used to write the emerging Japanese poetry and there is no doubt that this script helped in its great growth and expansion.

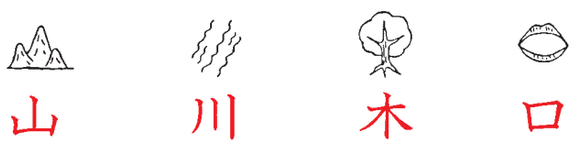
Hiragana During the course of the 10th century the number of characters used in sogana was narrowed down and this is how a second syllabic script called hiragana (so-called “flat” script) emerged. Unlike katakana written with more angular sharper strokes, hiragana emerged as a script with softer rounder characters that could not deny its feminine gracefulness.

Kanji kana majiri bun At the turn of the 12th century, Japanese also began to infiltrate official Chinese written texts and on the contrary in Japanese Sino-Japanese words written as characters began to appear more and more often in Japanese written texts. To begin with verbal endings and particles were added using katakana, later, however, hirgana came to be used for its transcription and a peculiar style emerged as a mixture of characters and syllabic alphabets (kanji kana majiri bun), which is used as a standard form of Japanese transcription to this day.

Future The future development of written Japanese is the subject of discussion between the lay and professional public. All Chinese signs may, of course, be transcribed phonetically using the syllabic script (hiragana, or katakana); nevertheless an enormous quantity of homonyms of Sino-Japanese origin may only be differentiated from one another only with the aid of unambiguous Chinese characters. On the other hand, it must be admitted that the development of electronic transcription of a text will result in a decline in the active knowledge of characters and many experts envisage the disappearance of sign writing in one or two generations. However this would mean that future Japanese would lose direct contact with the rich cultural heritage of their ancestors.

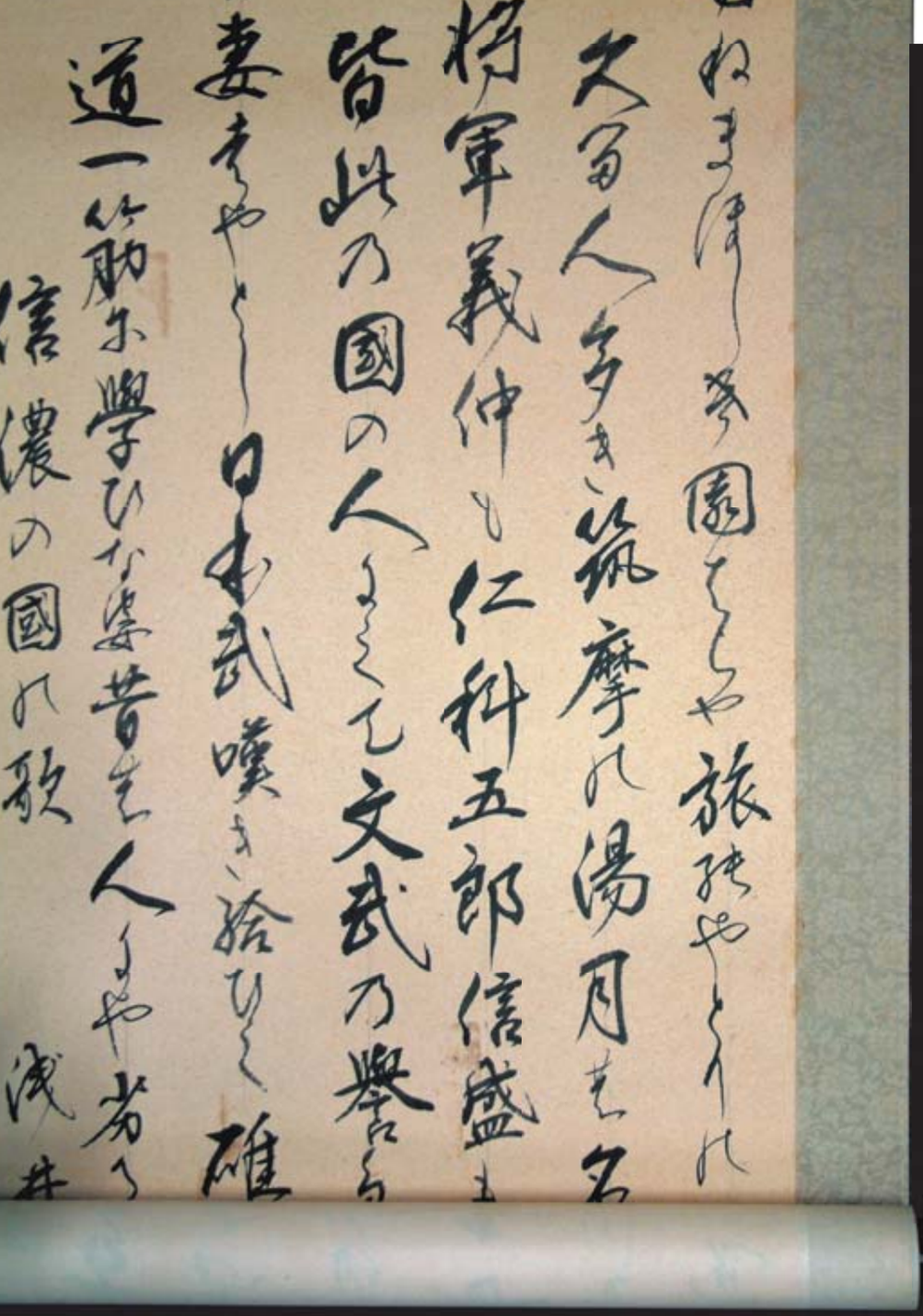
Chinese Signs A sign represents a separate writing unit (character), which fills the imaginary square area—so-called graphic field. The sign consists of strokes while the stroke is defined as a minimal graphic element, which is written without interruption. In other words, the stroke is a shorter or longer uninterrupted line of various form (an even, a curve ending in a stop, side-stroke or hook) and various positions or angles (horizontal, vertical, diagonal), which is written in various directions (from left to right, from right to left, from top to bottom). The ability to differentiate the individual strokes and determine their total number is an essential requirement for the correct identification of each sign (character).
An entire sign may be written in one stroke. Only two single-stroke characters exist today (一 and 乙). Most characters consist of two and more strokes, so-called stoke combinations that may be crossed (十, 七, 才), touch (弓, 正, 血) or separated (二, 川, 心). The separate stroke combinations either appear as separate characters with a full meaning (三, 月, 事), or as functional character elements (厂, 彡, 舛). These functional elements and their combination are described as radicals or phonetics and appear in relevant graphical structures—in a horizontal (亠, 廾, 癶), vertical (氵, 彡, 幺) or one in an outer and the other in an inner position (勹, 广鬥).
The basis of each sign is the radical, the “root” that defines the substance of the character and classifies it in a broader group of characters with associated meanings. The traditional system of classifying characters differentiates 214 radicals that are classified in accordance with the number of strokes. Radicals may appear in an autonomous position as separate signs or as the aforementioned components of signs. Apart from the basic form of the relevant sign, there exist its variant forms depending on the positioning of the radical in the relevant graphic field.
As is evident from brief examination, an apparently simple sign is, in fact, a carefully elaborated graphic piece of work developed by generations of scholars and intellectuals. Each sign has its own etymology and, with greater or lesser problems, their original pictograms can be traced that obviously served as an archetype for the present signs. Whatever the direction taken in the development of a sign, it continues to represent one of the fundamental keys to the understanding of East Asian cultures. ✖

↓ **Etymologie znaků. Původní piktogramy ze kterých vznikly čínské znaky.**
The etymology of characters: the original pictographs from which the Chinese characters were created.



hora | mountain **řeka | river** **strom | tree** **ústa | mouth**

✖ ✖ ✖ **O AUTOROVI: Jan Sýkora (1961) Studoval na VŠE, později na Saga University v Japonsku a na Univerzitě Karlově. Dnes působí jako odborný asistent na Ústavu Dálného východu FF UK. Zaměřuje se na japonské písmo, dějiny japonského myšlení a moderní japonskou společnost.** ABOUT THE AUTHOR: Jan Sýkora (1961) studied at Prague’s School Of Economics, later at Saga University in Japan and at Prague’s Charles University. Today he works as lecturer at the Far East Institute in the Philosophical Faculty of Charles University. He specialises in Japanese writing, the history of Japanese thought and modern Japanese society.



↓ **Scénář hry „Benkei na lodi“ (Funa Benkei) pro divadlo Nó (styl Kanze-rjú).**
The scenario to the play ‘Benkei on a Boat’ (Funa Benkei) for the no theatre (the Kanze riu style).

tenšo | tensho

reišo | reisho

kaišo | kaisho

gjóšo | gjosho

sóšo | sosho

PROMLOUVAJÍCÍ ZNAKY

text Petr Holý, Universita Waseda, Tokio
translation Elizabeth Kindlová

Hovoříme-li o japonské kaligrafii, pak je třeba hned na začátku poopravit všeobecné mínění o kaligrafii samotné – tedy to, které se mohlo rozhostit v našich krajinách přibližně od dob českých cestovatelů do Japonska od konce 19. do první poloviny 20. století. Duchovně-praktická doktrína tao, japonsky dó (česky cesta, tedy následování Buddhy na cestě k osvícení), je známa i našemu národu, ať už se jedná o rozmanité druhy bojových umění nebo například čajový obřad, který si také v řadách mnohých Evropanů našel své věrné ctitele. Právě tak i cesta písma, japonsky šodó, přináleží k cestám duchovního cvičení, i když se – zejména kvůli někdy nepříliš šťastným osnovám japonského ministerstva školství, jež ze škamen na povážlivě dlouhou dobu vyhnaly mnohé z japonské kultury – stala pro řadu žáčků základních škol v Japonsku notným zlem a zosobněním drilu, který jen málokoho přesvědčí o duchovních rozměrech umění psaní.

Už český cestovatel, přírodovědec a pedagog **Josef Kořenský** (1847–1938) podává svědectví o hodině psaní v „obecné škole v Nikkó“ a ve svém obsáhlém spise Žaponsko z roku 1899 píše:

„(Žáci) do písanek psali štětcem, do tuše namočeným. [...] Štětec (fude), tuš (sumi), miska (suzuri) na rozdělání barvy, nádobka na vodu a lýčený papír (kami) jsou potřeby, bez nichž školák žaponský nevydává se do školy, ba snad ani žádný kupec, jde-li někam za obchodem. [...] Písanky žaponských školáků vypadají trochu jinak nežli naše. Jsou sešity z jemného papíru. Dle našich výrazů mohli bychom říci, že je „hedvábný“. Ale pevností překoná papír evropský. Inkoustem nemohlo by se však na něm psáti. Tím lépe osvědčuje se tuš. Školáci chápajíce se štětce namočeného v tuši staví jej kolmo na papír a píší dle předpisu, jejž si podložili mezi dvojatý list svého sešitu. [...] Průsvitný papír školního sešitu dovoluje, že malý žáček rozeznává na čistém listě zřetelné obrysy písemných značek panem učitelem podložených. Značky ty kopíruje tak dlouho, až naučí se je psáti zpaměti. Má co dělati, aby si přivlastnil tolik znamének, jichž se v obecném životě při psaní učívá. Jest jich hezká řada.“

V takovém případě se povětšinou jedná pouze o úhledné psaní. V zemích Dálného východu je umění, jemuž vévodí štětec, černá tuš a mnoho druhů kvalitního papíru, považováno za nejpodstatnější z uměleckých disciplin, neboť psané znaky zrcadlí (anebo by měly) pravé vnitřní hodnoty (srdce, duši = kokoro) umělce. Překlad umění psaní – ať už čínské nebo japonské provenience – jako „kaligrafie“ není v původním smyslu slova příliš na místě, neboť v prvotním zájmu nestojí úhledný krasopis, nýbrž snaha nechat znaky promluvit svým vnitřním já, vložit do nich svou duši, srdce (kokoro o ataeru). Jedině pomocí takového modelu sdělení lze dosáhnout skutečného, neprvoplánovitého uměleckého díla.

Import umění psaní do Japonska se uskutečnil – podobně jako samotné převzetí systému písma – z Číny. Traduje se, že prvním, kdo do Japonska přinesl papír a tuš, byl mnich z Koreje, jehož jméno Japonci vyslovovali **Dončó**. Japonsko se seznámilo s pěti základními typy písma: archaickým **tenšo**, užívaným zejména na pečetidlech a úředních razidlech, úřednickým **reišo**, tiskacím **kaišo**, méně zjednodušeným kurzivním **gjóšo** a rychlopisným „trávovým“ typem **sóšo**. Písma kaišo, gjóšo nebo sóšo byla užívána nejběžněji. Reišo se paradoxně rozšířilo až v historické době **Edo** (1603–1867), kdy zaznamenáváme boom studia čínských dějin.

Charakter japonštiny vyžadoval fonetický zápis jednotlivých slabik. Japonci si vytvořili vlastní způsob zkracování tahů, jenž dal vzniknout slabičným písemným modelům souhrnně označovaným názvem **kana**. Jejich základem se stal písem-

TALKING CHARACTERS

When dealing with the subject of Japanese calligraphy, we must alter our general views and opinions about calligraphy itself right from the start. In other words, whatever views and opinions there prevailed in our lands from about the times of the first Czech travellers to Japan from the end of the 19th century to the first half of the 20th century. The spiritual-practical doctrine of tao, in Japanese: do (English: road, i.e. following Buddha on the road to enlightenment), is also known in this country, whether it concerns the diverse forms of martial art or the tea ceremony, which has also found its faithful devotees among many Europeans. This also applies to the road to writing, in Japanese shodo, which pertains to roads to spiritual exercise although—particularly in view of the sometimes not too fortunate curriculum of the Japanese Ministry of Education, which eradicated many aspects of Japanese culture from the school bench for a crucially very long time—it became for many elementary school pupils in Japan a necessary evil and personified drill that convinces very few of the spiritual dimensions of the art of writing.

Czech traveller, natural historian and teacher **Josef Kořenský** (1847–1938) could already bear witness to an hour's writing lesson in a "primary school in Nikko" and in his extensive work called "Japan" of 1899 he writes:

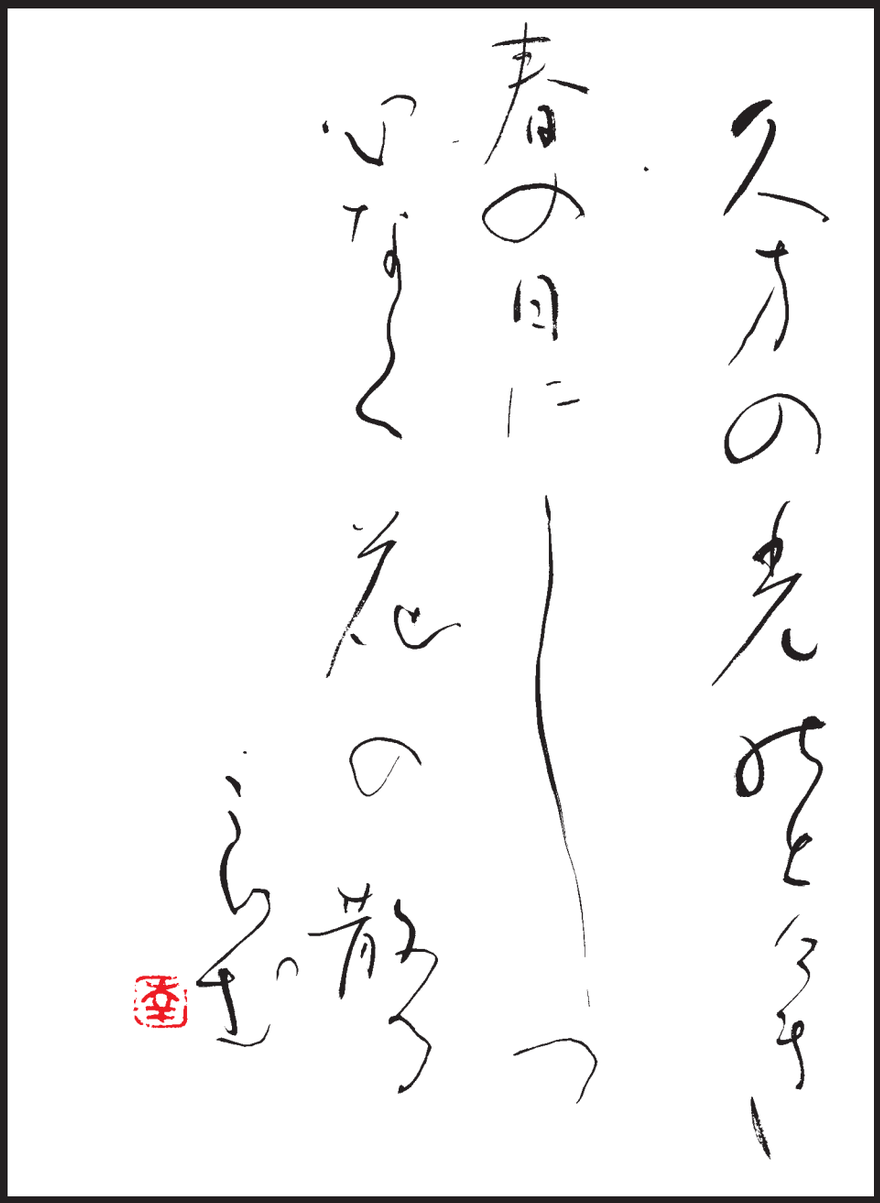
"(The pupils) had to use a brush dipped in Chinese ink to write in their copybooks. [...] The brush (fude), Chinese ink (sumi), bowl (suzuri) for mixing colours, a vessel for water and applied paper (kami) are the tools that no pupil can go to school without or any buyer for that matter, should he be going anywhere in search of trade. [...] The copybooks of Japanese pupils look a little different to ours. They are exercise books made of fine paper. In our words, it could be described as being "silky". But it is stronger than European paper. However normal ink cannot be used to write on it. Chinese ink is tried and tested. Pupils hold the brush dipped in the Chinese ink vertically above the paper and write according to the copy they place between the double sheets of their exercise book. [...] The transparent paper of the school exercise book allows for the small pupil to distinguish on the clean sheet the clear contours of the written signs placed there by the teacher. The pupil copies these signs so long until he memorizes them. He has a lot of work memorizing so many signs that he learns in his life when learning to write. There are so many of them."

In such a case this usually only applies to neat writing. In countries of the Far East, where the brush, black ink and many types of good quality paper predominate over art, this art is considered the most fundamental form of artistic disciplines because written signs reflect (or should reflect) inner spiritual values (the heart, soul = kokoro) of the artist. The translation of the art of writing—be it of Chinese or Japanese origin—using the word "calligraphy" is not fully accurate in the original sense of the word, because the initial concern is not that of achieving a neat script, but the endeavour to allow the signs to speak through your inner self, put your soul or heart (kokoro o ataeru) in them. Only such a model of communication can help to attain a real original unsystematic work of art.

The art of writing was imported into Japan—just as the adoption of the system of writing—from China. Tradition has it that the first person to introduce paper and Chinese ink to Japan was a monk from Korea whose name the Japanese pronounced **Doncho**. Five basic types of script came to be used in Japan: the archaic **tensho**, used on seals and official stamps, the official **reisho**, the printed **kaisho**, the less simplified form of Italics **gjosho** and quick "grassy" type **sosho**. The kaisho, gjosho or sosho scipts were the most common. Paradoxically reisho did not become more widespread until the historical period of **Edo** (1603–1867), when there was a boom in the study of Chinese history.

The nature of the Japanese language required a phonetic transcription of the individual syllables. The Japanese created their own method of shortening strokes, which gave rise to syllabic written models that jointly were described by the name **kana**. Their foundation became the written transcription more widely used in the historical period of **Nara** (710–794); according to the first Japanese collection of poetry called **Man'yoshu** (760), in which it was greatly used, it came to be called by the name of manyogana. However it could already be found during the 6th century in the inscriptions of personal names on votive swords or mirrors. At the beginning of the historical period of **Heian** (794–1185), man'yogana was constantly simplified with the aid of the "grassy" style of sosho and developed into the highly elegant syllabic script of **hiragana**, initially called **onna-de** (women's hand)—mainly because it was used by odalisques living at the Heian court. The calligraphically styled hiragana, or feminine onna-de, became the symbol of refined sophistication and in places even of exaggerated ostentatious beauty when a line in black Chinese ink resembled the famous Art Nouveau whirls of cigarette smoke—and it was Art Nouveau painting that was influenced by the Japanese writing line strokes—it slides across coloured paper decorated by gold dust with petals or spots of yellow metal and silver scattered at random. The court ladies or courtiers described their moods, love passions and affairs by brush and ink. The colourfully harmonic and artistically executed transcripts that accompanied a painting or, on the contrary, written diary type of literature provided a new

TYPO.TEXT Nimbus Sans Novus (Regular, **Semibold**, **Bold**, **Black**) URW++ → AVANTGARGE GOTHIC ITC (extra light)



↑ **Kaligrafie japonské básně. Autorka: paní Wakija Hacukó. Spojení znaků importovaných z Číny a slabičné abecedy hiragana. Vlevo dole pečetidlo.** The calligraphy of the japanese poem. Author: Ms. Wakiya Hatsuko. The combination of the characters imported from China and hiragana syllabary alphabet. The seal down on the left.

↓ **Ručně psaná návěští vystřídaly chladné neony nebo poutače prosvětlené unylým rozptylem zářivek.** Handwritten signs made way to cold neon signs or signs lit up by a melancholic diffusion of fluorescent lamps.

ný zápis, hojněji využívaný v historické době **Nara** (710–794); podle první japonské básnické básnické sbírky **Manjóšú** (760), v níž byl hojně použit, dostal název **manjógana**. Nacházíme jej však už během 6. století, a to v zápisech vlastních jmen na votivních mečích nebo zrcadlech. Na počátku historické doby **Heian** (794–1185) se z manjógany neustálým zjednodušováním pomocí „trávového" stylu sóšo vyvinulo vysoce elegantní slabičné písmo **hiragana**, prvotně nazývané **onnade** (ženská ruka) – právě proto, že jej užívaly především odalisky nyjící na heianském dvoře. Kaligraficky stylizovaná hiragana, neboli femininní onnade, se stala symbolem rafinovaně sofistikované a místy až přehnaně okázalé krásy, kdy linka černé tuše připomínající pověstné secesní kličky cigaretového kouře – a byla to právě secesní malířská tvorba, jíž japonské vedení linky ovlivnilo – klouže po barveném papíře zdobeném zlatým prachem s tu a tam nepravidelně roztroušenými plátky či skvrnami žlutého kovu nebo stříbra. Dvorní dámy a dvořané prostřednictvím štětce a tuše líčili pohnutí svých nálad, milostná vzplanutí a avantýry. Barevně harmonický, umělecky provedený zápis, který doplňoval malbu či naopak, literatuře vesměs deníkového charakteru dodával nový rozměr a z dnešního pohledu též neotřelý design. Kaligrafie doby Heian byla zosobněním estétských nálad a dokonale doplňovala pokus zachytit krásu prchavého pozemského života alespoň mezi palácovými stěnami hermeticky dělícími dvorskou šlechtu od okolního světa. Umět okázale krásně psát bylo ve středověku naprosto nezbytné a bez znalosti tohoto umění nebylo prakticky možné získat postavení ve společnosti. Mistrovství zvládnutí jednotlivých sloupců textu se cenilo daleko víc než obsah dopisu, jenž se kolem 10. století stal základní komunikační složkou u dvora. Pisatelé volili typ písma, druh a barvu nebo tloušťku papíru tak, aby přesně vystihli náladu a roční období. Troufám si říci, že ve své subtilnosti byla heianská kaligrafie i jakýmsi protikladem k sporé a maskulinně mohutné lince tahů štětce zenových mistrů, na nichž se střídá extrahovaný prostor bílé (papír) a černé (tuš).

Podobně jako v Číně se také v Japonsku umění psaní prolíná s malířstvím. V tušové malbě zaujímaly renomé kláštery, které se jí pod přímým vlivem čínské tradice začaly zaobírat od 14. století. Byli to zejména zenoví mniši, kteří tuš s papírem spojili v největší abstrakci, a zdánlivým minimem dokázali postihnout univerzum. Za Japonsko alespoň pár jmen: stopy tuše (bokuseki), jež zanechali mistři školy **Rinzai**, Musó Soseki (1275–1351), excentrický **Ikkjú Sódžun** (1394–1481), mimo jiné velebitel fyzické lásky a alkoholu, autor známého kóanu „Jak zní tlesknutí jedné ruky?" **Hakuin Zendžin** (1686–1769) či nejznámější mistr tušové malby **Seššú Tójó** (1420–1506). Umění psaní souviselo také s čajovým obřadem – nejeden výklenek čajové místnosti byl zdoben dílem slovutného mistra. V průběhu 15. století se tušovou malbou začaly zabývat i osoby mimo klérus. Mezi nejvýznamnější patřili zakladatelé profesionální malířské školy stylu **Kanó**, Kanó Masanobu (1434–1530) a jeho syn **Motonobu** (1476–1559). Ten fúzí čínské tušové malby, barevné malby ptáků a květin s vysoce stylizovanou japonskou malbou **jamato-e** docílil kompozic, jimiž procházejí linie černé tuše, aby byly propojeny velkými barevnými plochami. Škola Kanó si získala patronát vládnoucího šógunátu a ráda se při zdobení paravánů či posuvných stěn přizpůsobovala vkusu zákaznictva. S rozvojem měšťanské kultury a konfuciánských studií v 17. století se stále více kultivovaných „diletantů" nechalo inspirovat čínskou literátskou malbou (wen žen chua) z konce dynastie **Jüan** a vytvořili její japonskou podobu **bundžinga**. Jejich hlavními zájmy byla věda, básně, malba a v neposlední řadě samozřejmě kaligrafie. Sem již patří významný básník **Josa Buson** (1716–1784), mistr sedmnáctislabičné formy haiku, kterou doplňoval ilustracemi haiga.

V Japonsku 17. století rostla nová dvě velká kulturní centra – po císařském Kjótu to byla Ósaka a Edo (později přejmenované na Tokio), které bylo centrem nově vznikající školy **ukijo-e** – obrazů prchavého světa. Původně buddhistický povzdych nad marností vezdejšího světa se však posunul v parodizující krédo měšťanů, bezuzdně se radujících ze slasti právě prožívaného okamžiku. Hlavní složkou obrazů ukijo-e byly malba a kaligrafie, přičemž technikou byl dřevoryt. Díky komerčnímu knihtisku se ukijo-e staly nezbytnou součástí běžně prodávané sešitové literatury. Jednalo o nejrůznější žánry – od divadla džóruri nebo portrétů herců kabuki, přes vzorníky módních trendů vzorování kimon, obrázkových sešitů až po erotické tisky nejhrubšího zrna, nad nimiž se v 2. polovině 19. století, kdy se Japonsko po dlouhé izolaci otevřelo okolnímu světu, ušklíbala nejedna prudérní lady. Zejména v obrazových sešitech komiksového typu jsou jednotlivá vyobrazení doprovázena kaligraficky vyvedeným textem.

S kaligrafickými nápisy se v Japonsku – podobně jako v Číně – setkáváme na každém kroku. Jsou nerozlučně spjaty s jednotlivými odvětvími tradiční japonské kultury – např. zápasy sumó, lidovými vypravěči rakugo a v neposlední řadě též divadlem **kabuki** (svébytný styl Kantei-rjú). Jednotlivé tahy nápisů zvoucích na utkání nebo divadelní představení jsou tlusté a zaplňují plochu papíru. Mezery mezi nimi jsou jen slabě znatelné – papír sytě popsaný znaky má symbolizovat diváky zaplněný sál.

V 50. letech 20. století se v japonské kaligrafii objevují výrazné snahy o moderní pojetí písma a vzniká odvětví nazývané **zen'ei šodó** (avantgardní kaligrafie). To se zpočátku setkávalo s nepochopením i v uměleckém světě – známý je případ kaligrafa Ósawy Gakjúa (1890–1953), jehož práce byla odmítnuta k prezentaci na výstavě uměleckého sdružení Nitten v r. 1953.

Počínaje 60. léty 20. století v souvislosti s olympijskými hrami v Tokiu a pozdějším „ekonomickým zázrakem" (jehož bublina koncem 80. let nebezpečně splaskla) Japonsko „postihla" vlna modernizace, která vyhnala ryby z vybetonovaných koryt, světlušky z jejich břehů a tajemné stíny z pitoreskních uliček. Za oběť jí padla bývalá tvářnost zejména velkých měst, která se změnila v jednolitou masu postrádající ucelenější urbanistické řešení. Ručně psaná návěští vystřídaly chladné neony nebo poutače prosvětlené unylým rozptylem zářivek. Písemný znak se vydal na novou, mnohdy neosobní cestu. I když si střední a starší generace stěžují na neúhledný rukopis svých ratolestí, mnoho Japonců ani dnes nezapomíná na tradici tzv. **kakizome** – první smočení štětce, které se každoročně koná 2. ledna. Japonci tak vstupují do nového roku skrze kaligrafický zápis znaku nebo znaků s poselstvím štěstí.

Zdá se, že v poslední době se v Japonsku začínají objevovat snahy o renesanci písma. Majitelé nově vznikajících obchodů či restaurací si potrpí na designové provedení svých gurmetských stánků a často minimalisticky komponují do prostoru právě kaligrafii. Ovšem to, co je – soudě podle názorů, které se mi donesou k uším – pro mnohého Evropana zahaleno rouškou tajemství a oparem exotiky, může být pro japonské oči samozřejmé. Nebo naopak – mnoho Japonců si prostřednictvím promlouvajících znaků opět uvědomí, na jakém kulturním pozadí vyrostli.

Jak ve své knize Cesta kolem světa podotýká další z nestorů českého cestovatelství do Japonska, Jana Havlasa: „[...] Mnohý turista při rychle se střídajících dojmech vůbec zapomene, že [...] ty fantastické nápisy vyjadřují zase pouze tutéž všednost jako naše firmy a návěští obchodní..." ✖

Otisk kaligrafického pečetidla ve stylu tenšo (nesoucí jméno „Petr Holý", přepsané do znaků – foneticky).
The print of a calligraphic seal in the tensho style (bearing the name 'Petr Holý', transcribed into phonetic characters).

dimension and a fresh design from the contemporary point of view. The calligraphy of the Heian period was a personification of aesthetic emotions and perfectly enhanced the endeavour to capture the beauty of the floating earthly life at least within the palace walls hermetically dividing the court nobility from the surrounding world. It was absolutely essential in the medieval period to know how to write with ostentatious beauty and it was virtually impossible to acquire any status in society without the knowledge of this art. The mastery with which each column of text was executed was appreciated far more than the contents of a letter that became the basic form of communication at court in around the 10th century. Writers chose the type of writing, kind and colour or thickness of paper to express the mood and season of the year. I dare to state that in its subtlety, Heian calligraphy was also some sort of contrast to the scanty and masculine thick brush strokes of the Zen masters in which the extracted space alternates between the white space of paper and the black of the ink.

As in China, so in Japan the art of writing merges with painting. It was the monasteries that acquired fame for their ink paintings from the 14th century under the direct influence of Chinese tradition. It was particularly the Zen monks who, with the greatest abstract and seemingly minimum form, combined ink and paper to create and express the Universe. In Japan this came in the form of "ink trace" (bokuseki), left by the masters of the school of **Rinzai**, Muso Soseki (1275–1351), the eccentric **Ikkiu Soyun** (1394–1481), among other things a glorifier of physical love and alcohol, author of the famous koan "Listen to the sound of one hand clapping" **Hakuin Zenjin** (1686–1769) or the most famous master of ink painting **Sessho Tojo** (1420–1506). The art of writing was also associated with the tea ceremony—many a recess in a tearoom was decorated by the work of a renowned master. During the 15th century people outside the clerical orders also became engaged in ink painting. Among the most prominent were the founders of the professional school of painting in the **Kano** style, **Kano Masanobu** (1434–1530) and his son **Motonobu** (1476–1559). This fusion of Chinese ink painting, colour paintings of birds and flowers in the highly stylised Japanese form of painting called **yamato-e** resulted in compositions that cross the line of black ink to link up to great coloured spaces. The Kano School acquired the patronage of the reigning shogun and pleasingly adapted its decoration of folding screens or moving partitions to the taste of its customers. With the development of burgher culture and Confucian study in the 17th century more and more cultured "dilettantes" were inspired by Chinese "literati painting" (wen zhen chua) from the end of the Juan Dynasty and created its Japanese form called bunjinga. Its main interests were science, poetry, painting and calligraphy of course. This is the period of prominent poet **Yosa Buson** (1716–1784), the master of the seventeen syllabic form of haiku script and complemented it with haiga illustrations.

Two new large cultural centres grew up in 17th century Japan besides imperial Kyoto. These were Osaka and Edo (later renamed to Tokyo), which was the centre of the newly emerging school of ukiyo-e—pictures of the floating world. However the original Buddhist sigh expressed over the futility of the earthly world shifted to the parodied belief of burghers self-indulgent in their enjoyment of the pleasures of an experienced moment. The main element of **ukijo-e** pictures was the painting and calligraphy while the technique applied was that of wood engraving. Thanks to commercial book-printing ukijo-e became an essential part of commonly sold serialised book literature. This concerned various genres—ranging from theatre joruri or portraits of actors kabuki, pattern books of fashion trends for kimono designs, illustrated serialised books to erotic prints of the most vulgar nature, which in crossing her hands made many a prim western lady frown when in the second half of the 19th century Japan, after a long period of isolation opened itself to the outside world. The separate illustrations are accompanied by a calligraphically executed text particularly in the illustrated comics type of serialised books.

You can come across calligraphic signs everywhere in Japan—as in China. They are inseparably linked to the individual branches of traditional Japanese culture—such as sumo wrestling, folk storytellers rakugo and last, but not least, the **Kabuki theatre** (with its originally style Kantei-ryu). The individual strokes of the signs, inviting one to a match or theatre performance, are thick and fill the entire area of the paper. The gaps between them are difficult to discern—the paper richly covered with signs is to symbolise a hall filled with spectators.

In the 1950s distinctive efforts began appearing in Japanese calligraphy to depict a modern concept of writing and a branch emerged called **zen'ei shodo** (avant-garde calligraphy). To begin with, this was not well received in the art world. There is the well-known case of calligrapher **Osawa Gakyua** (1890–1953), whose work was rejected for presentation at an exhibition of the **Nitten Art Society** in 1953.

At the beginning of the 1960s in connection with the Olympic Games in Tokyo and the later "economic miracle" (whose bubble became dangerously deflated at the end of the 1980s) Japan was "affected" by a wave of modernisation that drove out the fishes from their concrete basins, the fireflies from their banks and the mysterious shadows from the small picturesque streets. The former face particularly of the cities fell victim as they changed into one large mass lacking a more consistent urban plan. Handwritten signs made way to cold neon signs or signs lit up by a melancholic diffusion of fluorescent lamps. The written sign set forth on a new, frequently impersonal road. Although the middle and older generation complain about the untidy handwriting of their offspring, even today many Japanese still remember the tradition of so-called **kakizome**—the first dipping of the brush that takes place every year on 2nd January. The Japanese thereby enter the New Year by the calligraphic inscription of a sign or signs with a message of good fortune.

It would appear that in recent years attempts have been made at a revival of writing in Japan. The owners of newly emerging shops and restaurants devote great attention and care to the design of their gourmet stalls and often incorporate a minimalist form of calligraphy into these premises. Of course what is—and judging by the opinions that reach my ears—for many Europeans veiled in a shroud of mystery and exotic mist, may appear obvious to Japanese eyes. Or on the contrary—many Japanese through the talking signs are again beginning to realise in what sort of cultural background they have grown up.

As another Czech doyen in his travels to Japan, Jan Havlasa, points out in his book "Cesta kolem světa" (Journey Round the World): "[...] Many a tourist, in his quickly alternating impressions, completely forgets that [...] these fantastic signs and inscriptions again merely express the same triviality as our firms and commercial signs..." ✖

✖ ✖ ✖ O AUTOROVI: **Petr Holý (1972) Český japanolog, specialista na japonské divadlo, překladatel. Od roku 1998 žije v Japonsku, v současnosti doktorand postgraduálního studia Fakulty literatury a umění University Waseda, Tokio. Mimo jiné se věnuje japonské kaligrafii (1. dan).** ABOUT THE AUTHOR: Petr Holý (1972) Czech Japanologist, an expert in Japanese theatre and a translator. He has been living in Japan since 1998, currently a doctor of postgraduate studies at the Graduate School of Letters, Art and Sciences, Wased University In Tokyo. He also devotes his time to Japanese calligraphy (First dan).

JAPONSKÁ SAZBA

↑ **Ukázka z komiksu Kamui–den od Sanpei Shoirato, vydalo nakladatelství Shogakukan.** An example from the comics Kamui–den by Sanpei Shoirato, published by the Shogakukan publisher house.

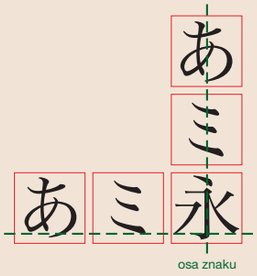
↓ **Při japonském stylu počítání se mezera i proklad počítají od začátku jednoho do začátku následujícího znaku/řádku. Jednotky Q a Ha se používají pouze společně, ne v kombinaci např. s počítáním v bodech.** In the Japanese counting style, the space and lead are counted from the start of one and the start of the next character/line. Q and Ha units are only used jointly, and not in combination for example with point counting.

text Kentaro Horiuchi
foto archiv autora
translation Elizabeth Kindlová

charakteristické rysy japonské typografie

Mezi japonskou a řekněme evropskou typografií najdeme několik rozdílů. Tím nejvýraznějším je novinová, časopisecká a knižní sazba, která se většinou provádí shora dolů. Dokonce i komiksy se tak tisknou. Při psaní shora dolů se navíc řádkuje zprava doleva. Noviny, časopisy a knihy tak otevíráme zprava, listujeme jimi zprava doleva a čteme shora dolů. Pro tiskoviny je tedy dominantní sazba textu ve směru vertikálním. Pro Japonce však není nečitelný ani text psaný zleva doprava, je to dáno zejména mnohaletým používáním psacího stroje a textového editoru. Internetové stránky jsou také většinou psány horizontálně a v malém měřítku se vyskytují i tiskoviny psané zleva doprava. Při kombinaci japonských znaků a latinkového písma je samozřejmě lepší psát zleva doprava, protože latinka psaná shora dolů není zrovna nejčitelnější.

Při sazbě latinkového písma jsou základní jednotkou litery, ze kterých se tvoří slova. V japonštině se však za základní jednotku sazby považuje znak. Každý má svůj význam, znaky hiragany a katakany vznikly z čínských znaků a jsou vizuálně samostatné. Je tedy možné zalomit řádek téměř po jakémkoliv znaku, aniž by to působilo problémy při čtení – v tom je největší rozdíl oproti latinkovým písmům.



Čtvereček zobrazuje virtuální tělo (šířka = výška = velikost písma). Účaří u horizontálně psaného textu, vertikálně psaný text je zarovnán podle osy. The small square depicts a virtual body (width = height = font size). The baseline in a horizontally written text, the vertically written text is aligned according to an axis.

druhy písma Japonská písma mají nastavené tzv. virtuální tělo, což je čtvereček, ve kterém je umístěn znak. Výška čtverečku značí velikost písma. Na rozdíl od latinky mají všechny glyfy v japonském písmu stejnou šířku virtuálního těla. Avšak samotné znaky, mají rozdílnou šířku, a zároveň mají písma informaci o vlastní šířce jednotlivých znaků.

Japonská písma můžeme rozdělit na čtyři typy. Jsou to **mincho**, **gothic**, **kaligrafická písma** a **akcidenční písma**. Mincho odpovídá latinkovému patkovému písmu, gothic bezpatkovému. Oba typy písem se používají hlavně v tiskovinách určených ke čtení (noviny, časopisy, knihy). Kaligrafická písma se používají v souvislosti s různými událostmi a věcmi, které si zachovávají tradiční ráz, podobu, charakter (kaligrafie, seznamy zápasníků sumo, náhrobní kameny atd.). Akcidenční písma snad komentovat netřeba.

U některých druhů japonských fontů se tloušťka označuje stejně jako u latinkových (light, medium, bold...), ale většinou se tloušťka značí pomocí stupnice od W1 po W12, tedy od nejslabšího písma po nejsilnější. V japonštině neexistuje kurziva, a to z toho důvodu, že se japonština od svých počátků psala shora dolů. (Nová písma OpenType Pro obsahují kurzivní latinkové znaky, zřejmě kvůli lepšímu zvýrazňování textů – kurziva tu je potom jako speciální funkce OT fontů – pozn. redakce.)

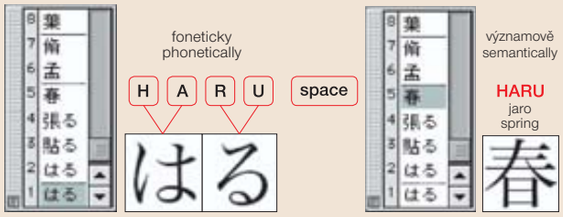
Velikost písma se v Japonsku označuje běžně v bodech

Vizuální krása a čitelnost je základem kvalitní typografie všech jazyků, a u japonštiny to platí obzvlášť. Psaná japonština se skládá zejména ze znaků japonských abeced hiragana a katakana a z čínských znaků, přičemž každý z těchto tří druhů znaků má specifický charakter tvaru. Mnoho japonských slov lze napsat buď každým výše zmíněným typem znaků zvlášť, nebo jejich vzájemnou kombinací. Cílem japonské typografie je zachovat i v sazbě harmonii a rytmus originálního textu, tedy vizuální krásu a dobrou čitelnost.

název	ukázka	charakter
MINCHO	プラハの夜空に光る星々	patkové písmo serif font
GOTHIC	プラハの夜空に光る星々	bezpatkové písmo sans serif font
MARUGOTHIC	プラハの夜空に光る星々	bezpatkové písmo sans serif font
KAISHO	プラハの夜空に光る星々	obyčejné tiskací písmo vytvořené štětcem brush-created ordinary printing font
GYOSHO	プラハの夜空に光る星々	psací písmo vytvořené štětcem brush-created written font
KANTEIRYU	プラハの夜空に光る星々	plakátové písmo z období Edo, používané pro divadlo kabuki poster font of the Edo period used for the Kabuki Theatre
LEISHO	プラハの夜空に光る星々	
SUMO	プラハの夜空に光る星々	plakátové písmo poster font
RYUSEKI	プラハの夜空に光る星々	písmo ke gravírování náhrobních kamenů font for used for carvings on tombstones
SOGEI	プラハの夜空に光る星々	podobné písmu Serpentine similar to Serpentine

(pt). Výjimkou je však sazba, při níž se používá jako jednotka velikosti písma **Q** (kjú), což můžeme přeložit jako stupeň (1 Q = 0,25 mm). Tato jednotka má své kořeny v tradiční ruční sazbě. Další originální japonskou jednotkou je **Ha** – jednotka mezery (1 Ha = 0,25 mm), lze ji nastavit pro znaky i řádky. Japonské počítání velikosti mezer je poněkud odlišné od počítání evropského.

jak převést japonštinu do počítače Při převodu japonštiny do počítače se používá fonetický přepis slov podle Hepburnova romanizačního systému. Při psaní se slova na obrazovce zobrazují ve znacích abecedy hiragana. Po napsání slova zvolíme pomocí mezerníku, zda dané slovo ponecháme v hiraganě, napíšeme katakanou, čínským znakem nebo jejich kombinací. Ukažme si to na slově jaro – 春„HARU“. Nejprve tedy napíšeme HA, zmáčkneme na klávesnici „H“ a „A“. Na obrazovce se automaticky objeví znak „は“ zapsaný v hiraganě. Stejným způsobem napíšeme RU. Na obrazovce nyní máme celé slovo „はる“ v hiraganě. Zmáčkneme mezerník a z nabídky vybereme příslušný čínský znak s významem jaro – „春“. Musíme dávat pozor, neboť v nabídce se slovo HARU zobrazí v katakaně, hiraganě a v několika dalších čínských znacích, které se HARU vyslovují, ale mají jiný význam a jinak se píší.
V japonsky psaném textu se nedělají mezery mezi slovy ani za čárkou, tečkou (v japonštině se požívá kroužek), otazníkem či vykřičníkem na konci věty, ani u závorek.



software Všechny verze Adobe Illustratoru mají funkce určené k úpravě japonského, korejského nebo čínského textu. Tyto funkce jsou zde nazvané v japonštině, například Tsume (proporciální rozestup znaků), Kinsoku Shori (lámání řádků) nebo dokonce Wari-Chu (rozdělená poznámka). V Illustratoru je také možné psát shora dolů. Anglická nebo japonská

JAPAN TYPOGRAPHY

Visual beauty and legibility form the basis of high quality typography in all languages and this particularly applies to Japanese. Written Japanese consists of the symbols of the Japanese alphabets hiragana and katakana and from Chinese characters while each of these three types of symbols have a specific shape. Many Japanese words may be written either in the aforementioned type of characters separately or in mutual combination. The aim of Japanese typography is to preserve the harmony and rhythm, i.e. the visual beauty and good legibility of the original text when typeset.

Characteristic Features of Japanese Typography There are several differences between Japanese and, let us say, Euro-American typography. The most distinctive is newspaper, magazine and book typesetting, which is usually done from top to bottom. Even comics are printed this way. When writing from top to bottom, the lines go from right to left. Newspapers, magazines and books are opened from the right and the pages are turned from right to left and read from top to bottom. So the major feature of text typesetting in printed material is its vertical direction. However a text written from left to right is also legible in Japanese. This is due to the many years of the use of a typewriter and word processor. Internet websites are usually written horizontally and printed material also appears on a small scale written from left to right. It is better to write from left to right when there is a combination of Japanese characters and Roman letters because the Roman type written from top to bottom is not exactly the most legible.
When typesetting the Roman typeface, the basic unit is the letters that make up the word. However in Japanese the basic unit is considered to be the symbol. Each has its meaning, the symbols of hiragana and katakana emerged from Chinese characters and are visually independent. It is therefore possible to break a line almost after any character without it causing problems with reading—this is the greatest difference between Japanese and Roman typefaces.

Kinds of Typefaces Japanese typefaces have a defined so-called virtual body, which is a square in which the symbol is placed. The height of the square marks the size of the typeface. The width of the square is equal for all glyphs in the font. However each glyph placed in the square are of a different width and the fonts also contain information about the actual width of each glyph.
Japanese typefaces may be divided into four kinds. These are mincho, gothic, hand-written and design typeface called Typos. Mincho is roughly equivalent to Roman serif typeface and Gothic to sans serif. Both typefaces are used mostly in printed material designed for reading (newspapers, magazines, books). Hand-written type is used in connection with various events and things that retain the traditional feature, form and character (calligraphy, lists of sumo wrestlers, tombstones etc.). Design typeface needs no commentary.
The thickness of certain kinds of the Japanese fonts is marked in the same way as for the Roman (light, medium, bold...), but usually the thickness is marked with the aid of a scale from W1 to W12, i.e. from the thinnest to the thickest typeface. There are no Italics in Japanese because since its beginnings Japanese has been written from top to bottom. (The new OpenType Pro font contains Italic Roman symbols, evidently due to better enhance the texts—Italics is here as the special function of OT fonts—editorial office note)
The size of the font in Japan is normally marked in points (pt). An exception being those used as a size unit for a typeface **Q** (kiu), which may be converted on a scale (1 Q = 0.25 mm). This unit has its roots in traditional hand typesetting. Another original Japanese unit is **Ha**—space unit (1 Ha = 0.25 mm)—that may be set for symbols and lines. The Japanese count for the size of spaces is somewhat different to the Euro-American count.

How to Convert Japanese to a Computer A phonetic transcription is applied according to the Hepburn Romanising system when Japanese is converted to a computer. When writing, the words are displayed on the screen in the hiragana alphabet symbols. After writing a word you use the space bar to choose whether to leave the word in hiragana, or write it in katakana, in a Chinese character or a combination of all. An example can be the word for spring– 春 “HARU”. First you write HA then press the “H” and “A” keys. The symbol “は” automatically appears on the screen written in hiragana. In the same manner you write RU. The whole word “はる” is now displayed on the screen in hiragana. You now press the space bar and from the menu you pick the relevant Chinese character meaning spring—“春”. You have to be careful because in the menu the word HARU is displayed in katakana, hiragana and several other Chinese characters that are pronounced HARU, but mean something else and are written differently.
In the Japanese written text there is no spacing between words even after a comma and full stop (here the circle is used in Japanese), question or exclamation mark at the end of a sentence and not even brackets or parentheses.

Software Nearly all versions of Adobe Illustrator possess a function designed to typeset the Japanese, Korean or Chinese text. Here, for example, these functions are called in Japanese Tsume (proportional spacing of symbols), Kinsoku Shori (line break) or even Wari-Chu (a divided note or comment). It is also possible to write from top to bottom in Illustrator. Unfortunately neither the English or Japanese version can work correctly with Czech or Polish. Virtually any kind of software that can work with Japanese can be applied to the low-end print of the text in Japanese, but if you want good quality typesetting with detailed setting of preferences and effective application, the best, of course, are the Japanese DTP programmes. When printing Japanese outside Japan, the safest way is to convert the Japanese text to outlines because printers do not have the Japanese hard and software. (Good programmes, for this reason, are Adobe Illustrator and the Japanese version of Adobe InDesign.)

Narozdíl od češtiny, která je vnímána po slovech, je v japonštině každý znak vizuálně samostatný.
Unlike Czech, which is perceived in words, in Japanese each character is visually independent.

Praha je hlavním městem České republiky a je její nejvýznamnější městsk

プラハはチェコ共和国の首都で、町そのものがチェコ国内で最も重要な歴史的財産と

verze bohužel neumí pracovat s češtinou ani polštinou. K předtiskové přípravě textu v japonštině je možno použít prakticky jakýkoliv software, který umí pracovat s japonštinou, ale chceme-li kvalitní sazbu s detailním nastavením předvoleb a efektivním využitím, jsou samozřejmě nejlepší japonské DTP programy. Při tisku japonštiny mimo Japonsko je nejbezpečnější převést japonský text do křivek, protože tiskárny nedisponují japonským technicko-programovým vybavením. (Z tohoto hlediska vyhovuje Illustrator a japonská verze InDesignu.)

z praxe:

× sazební obrazec Formát sazebního obrazce pro text psaný shora dolů má stejné poměry stran jako rozměr čistého formátu stránky, je zarovnán na střed a jeho velikost se pohybuje mezi 50 až 60 % velikosti čisté stránky. Sazební obrazec pro text psaný horizontálně se řeší pod vlivem evropských standardů. Japonská verze InDesignu má velmi šikovnou funkci – Frame grid (textový obdélník s mřížkou), kde mřížka rozděluje textový obdélník na čtverečky velikosti virtuálního těla. Frame grid umožňuje nastavení velikosti písma, mezer, prokladu, počtu řádků v textovém obdélníku, počtu znaků na řádku apod.; před samotnou sazbou tak můžeme vizuálně kontrolovat nastavené předvolby. Funkce Frame grid je inspirována postupy tradiční japonské sazby.

日本語の文字組には、何やら決まり事のようなものが細々と、山程ありますが、美しい日本語の文字組とは結局の所、縦に組んで、ひらがな、カタカナ、漢字のみの純粋な日本語

← Za koncepci hezké sazby v japonštině se považuje použití pouze japonských znaků ve vertikálním směru a umístění každého znaku textu do okna pomyslné mřížky. A conception of attractive typesetting in Japanese is considered to be the use of only Japanese symbols in a vertical direction and placing each symbol of the text in the window of the imaginary frame grid.

↓ Znak vlevo (pták) se od znaku vpravo (havran) odlišuje jen minimálně. Při použití velikosti znaku 14 Q a tloušťce W8 lze znaky jen velice těžko rozlišit. The character on the left (bird) only differs slightly from the character on the right (raven). Characters are very difficult to distinguish when using character size 14 Q at a thickness of W8.

× velikost písma, meziznakové mezery a proklad K sazbě textu určeného ke čtení se standardně používá velikost písma 10 Q–14 Q (7,09 pt–9,92 pt). Při psaní ve směru vertikálním mají meziznakové mezery většinou nastavenu nulovou hodnotu (Q = Ha). Nedoporučuje se, aby hodnota Ha byla menší než hodnota Q. I při psaní ve směru horizontálním je většinou hodnota Ha shodná s hodnotou Q. Protože však zejména znaky hiragany a katakany mají rozdílnou šířku, vznikají v textu nepravidelně velké mezery. Tento problém řeší v Illustratoru funkce Tsume – japonská písma mají informace o vlastní šířce jednotlivých znaků, na jejich základě tato funkce zarovná proporciální rozestup znaků. Tsume se nepoužívá u vertikálně psaného textu. Proklad bývá standardně nastaven na polovinu velikosti písma, příp. až na jeho samotnou velikost.

プラハ市は人口約百万人のチェコ共和国の首都です。
プラハ市は人口約百万人のチェコ共和国の首都です。

Na druhý řádek je aplikována funkce TSUME. The second line is formatted using the TSUME function.

× odstavec U textu zleva doprava jsou odstavce nejčastěji zarovnány do bloku. To je také většinou nutné při kombinaci japonštiny s latinkou nebo arabskými čísly. Všechny japonské znaky jsou stejně široké, a tak jsou-li v textu pouze tyto znaky, je odstavec zarovnán vpodstatě automaticky na levý i pravý praporek souběžně (není-li ovšem aplikována funkce Tsume). U psaní textu shora dolů se arabská čísla ani latinka nepoužívají. První řádek odstavce se nejčastěji odsazuje o velikost jednoho virtuálního těla znaku.

× písmo Pro tisk knih se v Japonsku používá písmo typu mincho a gothic o tloušťce W2 a W3 – light. U standardní velikosti písma (10 Q–14 Q) se nedoporučuje používat tloušťku W7 a větší – bold, protože čínské znaky jsou poměrně složité a při použití silnějšího písma tudíž těžko čitelné. Jelikož jsou japonská písma navrhována pro vertikální psaní, působí text při horizontálním psaní – neurovnanou šířkou znaků hiragany a katakany – nerovnoměrně a nevyváženě. Proto některá písma typu mincho mají pro horizontálně psaný text zvláštní znaky, kterými nahrazují znaky hiragany a katakany. Písma typu gothic jsou navrhována vyváženěji, tudíž zvláštní znaky pro psaní znaků hiragany a katakany nepotřebují.

tloušťka	MINCHO	GOTHIC
W1	–	チェコ共和国
W2	チェコ共和国	チェコ共和国
W3	チェコ共和国	チェコ共和国
W4	チェコ共和国	チェコ共和国
W5	チェコ共和国	チェコ共和国
W6	チェコ共和国	チェコ共和国
W7	チェコ共和国	チェコ共和国
W8	チェコ共和国	チェコ共和国
W9	–	チェコ共和国

× lámání řádků Nový řádek nesmí začínat interpunkčním znaménkem (kroužek, otazník, vykřičník, čárka, uzavírací závorka, uzavírací uvozovky...) podobně jako u latinky. Stejně tak konec řádku nesmí být zakončen některými interpunkčními znaménky (otvírací závorka, otvírací uvozovky, dvojtečka). Mezi dva řádky nesmí být rozděleno číslo (desetinné, arabská číslovka kombinovaná s japonským znakem). Obsahuje-li japonský text výrazy z jiného jazyka, řídí se dělení těchto slov pravidly příslušného jazyka. Problémy se zalamováním řádků řeší automaticky software, v japonském Illustratoru je to např. funkce Kinsoku Shori. Pravidla japonské typografie umožňují, aby pouze kroužek a čárka vyčnívaly na konci řádku z jinak zarovnaného textu.

プラハ市は(人口約百万人)チェコ共和国の首都です。町の中心をヴルタヴァ川が縦断し、川を中心に町は栄

プラハ市は■(人口約百万人■)チェコ共和国の首都です■。町の中心をヴルタヴァ川が縦断し、川を中心に町は

Ukázka řešení špatně zalomeného řádku (odstraněním volného prostoru před závorkou). Při úpravě špatně zalomeného řádku nejprve odstraníme volný prostor po interpunkčních znaménkách nebo před nimi, nestačí-li to, tak zmenšíme meziznakové mezery. A sample solution of a bad line break (removal of open space before a bracket). When adjusting a bad line break, the open space after or before punctuation marks has to be removed first and if this is not enough, then the gaps between the characters must be reduced.

✖ **RUBY – zvláštní pravidlo japonské typografie** Ruby je vysvětlivka, která objasňuje čtení (výslovnost) některých čínských znaků. Používá se zejména k objasnění těžko čitelných znaků nebo u textů určených dětskému čtenáři. Ruby se píše hiraganou či katakanou poloviční velikostí než vlastní text. U textu psaného shora dolů se Ruby umisťuje napravo od daného čínského znaku, u textu psaného horizontálně se Ruby umisťuje nad daný čínský znak.

黄昏(たそがれ)の東京の巷(ちまた)で **(1)**

たそがれ
黄昏の東京の巷(ちまた)で **(2)**

たそがれ
黄昏の東京の巷(ちまた)で **(3)**

タソガレ
黄昏ノ東京ノ巷(チマタ)デ **(4)**

Ukázka použití RUBY: vertikální text (1) horizontální text (2). I když je vlastní text psaný písmem gothic, RUBY se vždy píše písmem mincho (3). Pouze převládají-li ve vlastním textu znaky katakany, píše se RUBY také katakanou (4) . An example of how to use RUBY: vertical text (1), horizontal text (2). Although the actual text is written in a Gothic font, RUBY is always written in a mincho font (3). Only if katakana characters prevail in the actual text, then RUBY is also written in katakana (4).

kombinace japonštiny s latinkou Kombinovat japonský text s latinkou můžeme jen ve směru horizontálním, protože text psaný v latince vertikálně je obtížně čitelný. Ve vertikálně psaném japonském textu musí být nahrazen katakanou; trváme-li bezpodmínečně na latinkovém písmu, je dobré výraz otočit o 90 stupňů ve směru hodinových ručiček.
Při kombinaci japonského a latinkového písma je třeba dávat pozor na typy těchto písem. Japonská písma mají i latinkové litery, které je možné použít, avšak při kombinaci japonského písma s netradičním jazykem – jako je například čeština (háčky a čárky!) – se japonské písmo musí nahradit originálním písmem daného jazyka. Pro kombinaci s písmem typu mincho jsou vhodná patková písma, pro kombinaci s typem gothic písma bezpatková. Tloušťka obou písem se zachovává stejná. Při totožné bodové velikosti latinkového a japonského písma je japonské vždy o něco větší, latinkové písmo je tedy třeba zvětšit přibližně o 10–20 %. Účaří latinkového písma je trochu výš než účaří písma japonského, je nutné je zarovnat. Některé japonské DTP aplikace umožňují v předvolbách nastavení všech výše zmíněných parametrů pro kombinaci obou písem. Mezera mezi japonským znakem a slovem v latince by měla mít velikost čtvrtiny čtverčíku. Zalomení slov v latince se řídí pravidly typografie daného jazyka. Japonský text kombinovaný s latinkou by měl mít proporciální rozestup znaků. Odstavec musí být zarovnán do bloku. Existují samozřejmě další a podrobnější pravidla, kterými se japonská typografie řídí, ale vždy je a zůstane nejdůležitější, aby vytištěný text působil hezky na pohled a byl přitom dobře čitelný. ✖

小地区と旧市街を結ぶヴルタヴァ川 Vltava に架かるカレル橋 Karlův most はチェコの名君カレル四世 Karel IV. によって十四世紀に建造が開始され、十五世紀に完成しました。

小地区と旧市街を結ぶヴルタヴァ川 Vltava に架かるカレル橋 Karlův most はチェコの名君カレル四世 Karel IV.によって十四世紀に建造が開始され、十五世紀に完成しました。

↑ **Použití latinky v horizontálně psaném textu. Mezera mezi japonským znakem a slovem v latince má velikost čtvrt čtverčíku.** The use of Roman in a text written horizontally. The gap between the Japanese character and the word in Roman measures a quarter of an em.

← **Nahrazení latinky katakanou (červeně) ve vertikálně psaném textu a zachování latinky (zeleně) ve stejném textu, avšak otočené o 90 stupňů ve směru hodinových ručiček.** Replacing Roman with katakana (in red) in vertically written text and preserving the Roman (green) in the same text, however turned at an angle of 90 degrees in a clockwise direction.

In Practice:
Page Layout The textblock for a text typeset from top to bottom has the same ratio of sides as the page format, the textblock is centred (i.e. the margins are all the same) and its size ranges between 50 and 60% of the size of a page. The textblock for a text typeset horizontally is defined according the European standards. The Japanese version of InDesign contains a highly useful function—Frame Grid (a text frame with a grid), featuring a grid dividing the text frame into small squares of the size of a virtual body. The frame grid allows the adjusting of the type size, character spaces, vertical space between lines (leading), number of lines in the text frame, number of charcters on a line and so on; you can visually check the set of preferences before the actual typesetting. The frame grid function is inspired by the procedures used in traditional Japanese typesetting.
Type Size, Character Spaces and Line Leading The standard text size for reading is 10 Q—14 Q (7.09 pt—9.92 pt). When writing in a vertical direction, the spaces between characters are usually set to zero value (Q = Ha). It is not recommended for the Ha value to be less than the Q value. Even when writing in a horizontal direction, the Ha value is usually equivalent to the Q value. However because hiragana and katakana symbols in particular differ in width, irregular spacing appears in the text. This problem is resolved in Illustrator applying the function Tsume—Japanese fonts have information about the actual width of the individual symbols on the basis of which this function aligns the proportional space between the symbols. The vertical space between lines is normally set to half the size of the font or up to its actual size. But Tsume is not used in a vertically typeset text.
Paragraph In a text written from left to right the paragraphs are most often justified. This is usually necessary when combining Japanese with the Roman characters or Arabic numerals. All Japanese characters have the same width and if the text contains only these characters, the paragraph is normally aligned on the both edges (if the Tsume function is not applied, of course). Neither Arabic numerals nor the Roman charcters are used when writing a text from top to bottom. The first line of a paragraph is most frequently marked with an indent of the size of one Japanese character.
Typefaces The mincho and gothic typefaces of W2 and W3—light weight are most often used for book printing in Japan. It is not recommended to use a W7 weight and thicker (i.e. bold) for the standard typeface size (10 Q—14 Q) because Chinese characters are more complex in their detail and therefore become less legible with the use of a bolder typeface. Due to the fact that Japanese typefaces are designed for vertical writing, when the text is written horizontally it appears uneven and unbalanced. This is caused by the uneven width of the hiragana and katakana symbols. Hence some of the mincho typefaces contain a special glyphs for the horizontally written hiragana and katakana symbols. The gothic typefaces are designed more evenly so they do not require those special glyphs for writing hiragana and katakana characters.
Line Breaks A new line may not begin with a punctuation mark (circle, question mark, exclamation mark, comma, closing bracket, closing quotation marks, ...) just as in the Roman text. Likewise, the end of a line may not end with some punctuation marks (opening bracket, opening quotation marks, colon). A number may not be divided between two lines (decimal, Arabic numeral combined with a Japanese symbol). If a Japanese text contains words from a different language, the hyphenation rules of that language apply to them. Software can be used to automatically resolve problems with line breaks, in the Japanese Illustrator this is contolled by the function Kinsoku Shori. The rules of Japanese typography allow the circle and comma to protrude at the end of a line in an otherwise aligned text.
RUBY—Special Rule of Japanese Typography Ruby is an transliteration explaining the reading (pronunciation) of rarely used Chinese characters. It is used particularly to explain difficult to read characters or in texts designed for child readers. Ruby is written using hiragana or katakana at half the size of the actual text. In a text written from top to bottom Ruby is placed on the right of the Chinese character, in a text written horizontally Ruby is placed above the Chinese character.

Combination of Japanese with the Latin Script You can combine a Japanese text with Roman alphabet in a horizontal direction only because a text written vertically in Roman type is difficult to read. In a vertically written Japanese text it must be replaced by katakana; but if you insist on using the Roman type, it is good to turn the word by 90 degrees in a clockwise direction.
When combining Japanese and Roman typefaces, care must be taken in choosing the kinds of typefaces. Japanese fonts also contain Roman letters, which may be applied, however in combination with an uncommon language—such as Czech (with its carons and acutes) –, the alaphabet of the Japanese font must be replaced by the original Central European font, for instance.
Serif typefaces are appropriate in combination with a mincho typeface, while gothic typefaces are appropriate in combination with sans serif. The weight of both typefaces should remain the same. However Japanese characters are always slightly bigger when seting the identical point size of a Roman and Japanese font, so the Roman has to be enlarged by about 10–20%. The baseline of Roman is always a little higher than the baseline of Japanese type, so it must be aligned. Some Japanese DTP applications allow to set all of the abovementioned parameters in its preferencies when combing two typefaces. A space between a Japanese character and a Roman word should be a quarter of em. A Japanese text when combined with a Roman type should have proportional spacing between the characters. A paragraph must be justified.

Obviously further and more detailed rules exist which govern Japanese typography, but what is and will remain the most important aspect is that the printed text appears attractive to the eye and is simultaneously well legible. ✖

✖ ✖ ✖ **O AUTOROVI: Kentaro Horiuchi (1971) vystudoval uměleckou školu (design, scénografie, videotechnika), poté pracoval v nezávislé tvůrčí produkční skupině, grafické tvorbě se věnuje od roku 1991. V ČR žije šest let. V roce 2001 založil grafické studio KENKEN&ROHYN (www.kenken.cz), které se kromě standardních grafických služeb zaměřuje na zpracování textu v japonštině.** ABOUT THE AUTHOR: Kentaro Horiuchi (1971) studied at art school (design, scenography, video), later worked in an independent art production group, engaged in graphic design since 1991. He has lived in the Czech Republic since 1997. In 2001 he founded the graphic studio KENKEN&ROHYN (www.kenken.cz), which, besides standard graphic services, also specialises in the processing of texts in Japanese.

SHORA DOLŮ

(většinou) (nástroje pro sazbu CJK)

Pro jazykovou oblast Dálného východu se ujala zkratka CJK – tedy Čína, Japonsko a Korea. Všechny tři oblasti mají řadu problémů společných, ačkoli zřejmě největší nároky na textové zpracování i sazbu má japonština. Proto na ni v článku bude dán největší důraz. Sazba „vertikálních“ abeced nepatří k běžným činnostem „západního“ typografa, vlastně ani k běžným znalostem tvůrců grafických programů, kteří většinou pocházejí z USA, výjimečně z Evropy. Z toho důvodu první verze programů příliš s možností sazby shora dolů nepočítaly a její podporu zpočátku implementovaly jaksi navíc. Ostatně ani klasická CJK typografie nevynikala jednoduchostí...

text Pavel Kočička
translation Elizabeth Kindlová

PÍSMA Japonská počítačová sazba začala až kolem roku 1989, kdy se objevila japonská varianta PostScriptu. Provázel ji velký problém s písmy, daný zejména odlišnou kulturou. Vlastník největší knihovny písem, firma Shaken, odmítla uvést svá písma v postscriptovém tvaru a poskytovala licence pouze výrobcům proprietárních systémů. Tím ovšem poskytla de facto monopol firmě Morisawa (a nakonec tak způsobila svůj zánik).

Japonská písma – zejména kvůli vyššímu počtu znaků, než mají písma západní – vyžadují větší nároky na čas, práci a pečlivost. Zatímco běžné latinkové písmo v základním tvaru můžete vytvořit i za jeden den, japonský font vás bude stát (alespoň dle tvrzení výrobců) dva roky práce a 300 000 dolarů za vývoj. Není divu, že výrobci si chtěli své bohatství uchránit. Proto byla zavedena striktní licenční i cenová politika. Pro japonské firmy byl zmatek před uvedením multiplatformního formátu OpenType v podstatě požehnáním: písma nešla jednoduše instalovat, tisknout, kopírovat ani vkládat, uživatel opravdu musel za každý řez zaplatit. Navíc se v této oblasti vyskytovalo a ještě vyskytuje něco neobvyklého – vektorová písma závislá na rozlišení. Zatímco font s rozlišením do 600 dpi stojí 500 USD, stejný font, avšak pro libovolné rozlišení, pořídíte klidně za 2 000 USD.
Původně se pro japonská písma používalo dvoubajtové kódování CID – Character ID – zavedené firmou Adobe. Jako obvykle Adobe suplovala neexistenci standardu – Microsoft, NEC, IBM, Apple a Fujitsu měly vlastní standardy pro kódování. Proto byl pro japonskou sazbu a zpracování textů standard Unicode relativním přínosem. S písmy kódovanými v Unicode přišel také formát OpenType jako druhý pilíř kvalitní typografie.
Základní japonská sazba vystačí přibližně se 7 000 znaky, avšak pro kvalitní sazbu je tento počet nedostatečný. Existují rozličné průmyslové normy, které určují, jaké znaky jsou potřeba pro různé dokumenty. Podle těchto norem vytvořila firma Adobe zatím pět typů znakových sad – Adobe-Japan 1–0 až 1–4. Zatímco AJ1–0 obsahovala pouze 8 284 glyfů, AJ1–2 už 8 645 a AJ1–4 dokonce 16 443 glyfů. (Nová norma AJ1-5 dokonce neuvěřitelných 20 317 glyfů.)
Jak jsou tato rozšíření pro Japonce významná, můžeme ukázat na příměru s evropskou typografií. Tradiční písmo má 256 glyfů, písmo pro všechny evropské latinkové abecedy přibližně 360 glyfů, kódování WGL4 obsahuje 652 glyfů a Adobe Pro sada obsahuje 550 (Adobe Caslon Pro) až 1225 (Minion Pro) glyfů.
Běžná japonská postscriptová písma jsou ve znakové sadě AJ1–2. Standardní opentypová písma už vyžadují jako minimum znakovou sadu AJ1–3. A konečně AJ1–4 se používá pro kvalitní opentypová písma (např. Kozuka Mincho Pro). Teprve s OpenType Pro písmy je možná japonská typografie nejvyšší kvality.
Mezi tradiční výrobce japonských počítačových písem patří již zmíněná firma Morisawa, která prodává část písem přes Adobe. Kromě ní se velice rozšířila také firma DynaComware (dříve DynaLab) s písmy Dynafonts. Existuje ještě firma NIS a v poslední době se prosazují i zahraniční výrobci – URW++ (Německo) nebo Agfa-Monotype (USA).

× čínská písma – Hanzi Problémy čínských písem jsou jednodušší i složitější zároveň: sice mají pouze jeden znakový systém, ten se však bohužel liší podle oblastí, a ty mají i svá kódování.
Čínština existuje v tradiční a zjednodušené formě. Tradiční obsahuje 13 051 znaků a používá se na Taiwanu a v Hongkongu, Singapur a kontinentální Čína (Čínská lidová republika) používají zjednodušenou čínštinu s „pouhými“ 6 763 znaky. Převod mezi oběma systémy je možný, ale je jednoznačný pouze jedním směrem – zatímco při převodu z tradiční čínštiny do zjednodušené stačí dokument překódovat a provést drobné změny, při překladu opačným směrem je třeba dokument řádně zeditovat.
Aby to nebylo tak jednoduché, každá verze používá navíc své vlastní kódování – teprve s přechodem na OpenType a Unicode problémy zřejmě odpadnou. Zatímco tradiční čínština se kóduje systémem Big5, zjednodušená systémem GB (nově také GBK obsahujícím 21 000 glyfů), ale teoreticky se mohou vyskytnout ještě další varianty – zjednodušená čínština kódovaná v Big5 (GB5) nebo tradiční čínština kódovaná v GB – TGB.
DynaComware (dříve DynaLab) je dominantní výrobce postscriptových čínských písem. Firma sídlí na Taiwanu a vyrábí písma také pro Japonsko a Koreu. Dalším tradičním výrobcem je Agfa-Monotype (USA), jejíž písma navíc vyhovují normám ČLR. Nově se jako výrobce uvedlo URW++ (NSR) a Sinotype (ČLR).

× korejská písma – hangul, hanja Zřejmě nejpřehlednější situace panuje u korejských písem. Pro každou platformu se používalo v podstatě jediné kódování, nyní se plně přechází k Unicode. Navíc má korejština pouze dva znakové systémy: prvním je korejský hangul, druhým pak hanja, což jsou převzaté čínské znaky. Základní verze písma obsahuje přibližně 9 500 glyfů, rozšířená 21 000 glyfů.
I v Koreji existovala písma s nízkým a vysokým rozlišením, navíc závislá na zařízení. Takové písmo mohl instalovat pouze vyškolený servisní pracovník.
Na trhu jsou dva výrobci kvalitních písem – Shinmyung a Royal –, kromě nich můžete pořídit též písma firem Agfa-Monotype (USA), DynaComware (dříve DynaLab, Japonsko), MookHyang (Korea) a dalších.

× TTC Vzhledem k historickému vývoji čínština, japonština a korejština některé znaky sdílejí. Jejich význam se v jednotlivých jazycích může

Japonský text převedený do křivek obsahuje velké množství kotevních bodů. Dříve při jeho tisku ve formátu PostScript level 1 docházelo k mnoha chybám, od levelu 2 již problémy nejsou. Japanese text converted into curves contains a large number of anchor points. Formerly many mistakes occurred when it was printed in PostScript level 1 format, but there are no longer any problems from level 2.

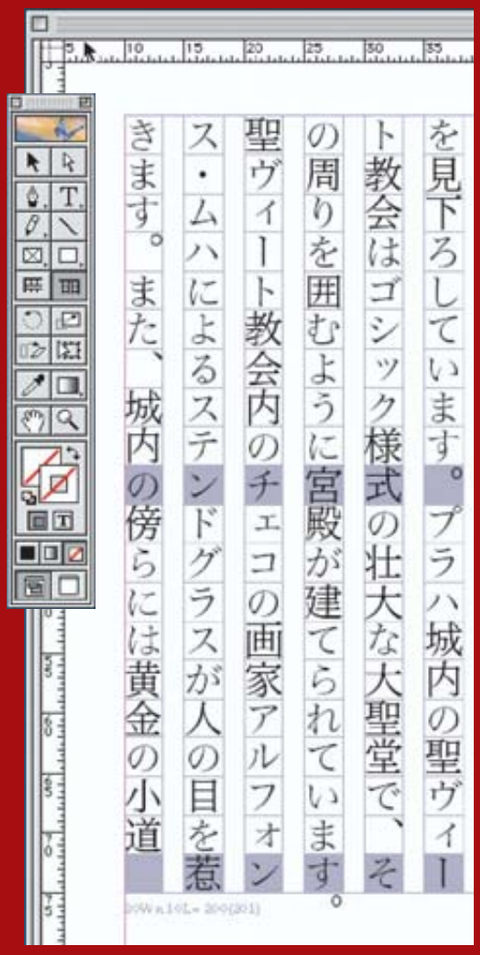
(MOSTLY) FROM TOP TO BOTTOM **tools for typesetting CJK**

The abbreviation CJK—i.e. China, Japan and Korea—has been adopted for the language region of the Far East. All three regions have a number of common problems although obviously Japanese has the biggest demands on text processing and typesetting. That is why the article will place the greatest emphasis on that language.
Typesetting "vertical" alphabets is not a common activity for a "western" typographer, or part of the common knowledge of graphic programme designers that usually come from the USA and exceptionally from Europe. It is for this reason that the first versions of programmes did not implemented top to bottom typesetting and their support was somehow implemented in addition. Not even the classic CJK typography excelled in its simplicity...

FONTS Japanese computer typesetting began about 1989, when the Japanese variant of PostScript appeared. It was accompanied by great problems with fonts particularly due to the different culture. The owner of the biggest font library, the Shaken firm, refused to convert its fonts into PostScript and provided licences only to producers of proprietary systems. Of course, this de facto provided the Morisawa firm a monopoly (and thereby caused it to disappear in the end).
Japanese fonts—particularly due to their higher number of symbols than that of western fonts—require greater demand on time, work and care. Whereas basic Roman fonts may be created even in one day, a Japanese font will come to (at least according to the claims made by the producers) two years of work and 300,000 dollars for its development. It is not surprising that the producers wanted to protect their wealth. Hence a strict license and price policy was introduced. For Japanese firms the confusion that arose before the introduction of the multi-platform format of OpenType was basically a blessing: fonts could not simply be installed, printed, copied or embeded, the user really had to pay for every typeface. Moreover something occurred in this area and something unusual still occurs—vector fonts dependent on resolution. Whereas with a resolution of up to 600 dpi costs USD 500, the same font for independent resolution can easily cost USD 2,000.
Originally two-byte CID coding—ID Character—introduced in the form of the Adobe firm, was used for Japanese fonts. As usual Adobe substituted the non-existence of the standard used—Microsoft, NEC, IBM, Apple and Fujitsu had their own coding standards. Therefore the Unicode standard for Japanese typesetting and text processing was a relative contribution. The OpenType format also came along as a second pillar of quality typography with fonts encoded in Unicode.
Basic Japanese typesetting can be done with approximately 7,000 symbols, however this number is inadequate for good quality typesetting. Diverse industrial norms exist, that define what symbols are required for various documents. Using these norms the Adobe firm has so far created five types of character sets—Adobe-Japan 1–0 up to 1–4. While AJ1–0 contained 8284 glyphs only, AJ1–2 has up to 8645 and finally AJ1–4 contains 16,443 glyphs. (Just new AJ1–5 contains unbelievable 20,317 glyphs.)
How important are these extensions for the Japanese may be demonstrated as a comparison with European typography. A traditional font contains 255 glyphs, a font for all European Roman alphabets approximately 360 glyphs, WGL4 coding contains 652 glyphs and the Adobe Pro set contains 550 (Adobe Caslon Pro) to 1,225 (Minion Pro) glyphs.
Ordinary Japanese postscript fonts have the AJ1–2 character set. But standard OpenType fonts require a minimum of the AJ1–3 character set. And finally AJ1–4 is used for quality OpenType fonts (e.g. Kozuka Mincho Pro). Japanese typography of the highest quality only became possible with OpenType Pro fonts.
The above mentioned Morisawa company is one of the traditional producers of Japanese computer fonts, and sells part of its fonts through Adobe. Besides Morisawa, the firm of DynaComware (formerly DynaLab), with its Dynafonts, has also greatly expanded in this field. There is also the firm of NIS and recently foreign producers have also emerged—URW++ (Germany) or Agfa-Monotype (USA).

✖ Chinese Fonts—Hanzi The problems with Chinese fonts are simpler and more complicated at the same time: they may have only one character system, however this differs from region to region and these contain their own coding.
Chinese exists in traditional and simplified form. Traditionally it contains 13,051 characters and is being used in Taiwan and Hong Kong, while Singapore and continental China (People's Republic of China) use simplified Chinese with a "mere" 6,763 characters. Conversion between both systems is possible, but can only be done one way—whereas when converting from traditional to simplified Chinese all that is needed is to re-code the document and make minor changes while in the opposite direction the document must be accordingly edited.
Aditionally, each version uses its own coding—so problems will obviously be removed with conversion to OpenType and Unicode. Novadays, traditional Chinese is coded by the Big5 system, simplified by the GB system (newly also in GBK containing 21,000 glyphs), but theoretically further variants may appear—simplified Chinese coded in Big5 (GB5) or traditional Chinese coded in GB—TGB.
DynaComware (formerly DynaLab) is a leading producer of postscript Chinese fonts. The company is based in Taiwan and also produces fonts for Japan and Korea as well. Another traditional producer is Agfa-Monotype (USA), whose fonts also meet the norms in China. A new producer is URW++ (Germany) and Sinotype (China).

Mřížka pro sazbu v InDesignu. Ukázka BURASAGARI. Jen kroužek a čárka mohou vyčnívat na konci řádku ze zarovnaného textu. Frame grid in InDesignu. An example of BURASAGARI. Only a circle or comma may protrude at the end of a line in an aligned text.



WATA NABE

渡 辺 JISX0208-4253 (UNICODE-8FBA)

渡 邊 JISX0208-7820 (UNICODE-908A)

渡 邉 JISX0208-7821 (UNICODE-9089)

NABE variations Adobe Japan 1-4

邊 (AJ14235)

邊 (AJ14236)

邊 (AJ14237)

邊 (AJ14238)

邊 (AJ14239)

邊 (AJ14240)

邉 (AJ14241)

邉 (AJ14242)

邉 (AJ14243)

邉 (AJ14244)

Některé znaky mají několik variant se stejnou vypovídací hodnotou. Například znak „nabe“ má v Unicode tři varianty, Adobe-Japan 1–4 obsahuje dalších deset. Some characters contain several variants with the same informative value. For example the character “nabe” has three variants in Unicode, Adobe-Japan 1–4 contains a further ten.

U textu je možné nastavit způsob zarovnávání znaků – latinkové, standardní vertikální nebo poznámkové. It is possible to set the method of character alignment in the text—Roman, standard vertical or note.

ヴルタヴァ川 （チェコ国内で川は始まり、チェコ国内で川が終わる、まさにチェコ人の祖国の川と言えよう。）

Ukázka použití funkce WARI-CHU (rozdělená poznámka). Adobe Illustrator má i takovéto podrobné funkce. An example of how to use WARI-CHU (a divided note or comment). Adobe Illustrator has a such detailed functions.

lišit, ale grafická podoba je stejná. Jelikož tedy stačí vyrobit pouze jeden font s glyfy a pro každý jazyk pak použít jiné kódování, vyrobila firma Microsoft formát TTC. Zatímco uvnitř fontu je jedna „zásobárna“ glyfů, navenek se font jeví jako více písem, každé s jiným kódováním. Ušetří se tak místo – CJK fonty jsou běžně velice rozsáhlé – 6–8 MB na jeden řez.

TVORBA PÍSEM K výrobě písem lze použít klasické fonteditory, ať už samostatné, nebo doplněné o speciální utility. URW++ má tradiční DTL Fontmaster 2, „stavěný“ na velké znakové sady. Podobně FontLab prodává FontLab Composer, stavěný na výrobu písem s kódováním CID. Pro tvorbu písem TrueType lze využít sharewarový program FontCreator, FontLab 4.0 a vyšší nebo japonské programy TTEdit a OTEdit. Písma OpenType lze vytvářet buď ve FontLabu, OTEditu nebo pomocí Adobe SDK.

× Fontworks NEO (dříve Gaiji Master) Zatímco latinkové písmo postupem doby ztratilo spojitost s původní formou, CJK písma si tuto vazbu ponechala. V jednotlivých znacích jsou stále cítit tahy štětce, proto jim běžné počítačové písmové technologie příliš nevyhovují. Mnohem vhodnější by zde byly písmové formáty založené na tazích, jako například METAFONT TeXu.
Toho zkusila využít firma Fontworks ve svém programu Gaiji Master, později přejmenovaném na NEO. V něm se znaky skládají z jednotlivých základních tahů, přičemž při návrhu písma stačí vytvořit právě hlavně je.
Firma Fontworks spoléhala na architekturu Apple GX, později na AAT (Apple Advanced Typography), která umožňovala používání jiných písmových formátů. Bohužel jako k většině dítek se i ke GX a AAT zachovala firma Apple macešsky – nulová propagace, mizivé využití, naprostá nepřenositelnost.
Přesto nevychází snahy Fontworks naprázdno: NEO můžete použít pro základní návrh písma, a ten exportovat do postscriptového tvaru.

JAK A ČÍM SÁZET? Každý lokální trh si většinou vyvine vlastní programy, které koexistují vedle programů velkých firem. Nás ovšem zajímají spíše programy velkých firem a možnost provozovat tyto programy v jiném prostředí.
Také je pro nás důležitá přenositelnost dokumentů. Proto můžeme programy (bez ohledu na jazykovou oblast) rozdělit do dvou skupin – na proprietární a na ty, které umožňují přenos dokumentů.
Do skupiny proprietárních patří programy používající v dokumentech nějaké vlastní kódování. Pokud takový dokument otevřete v české nebo anglické verzi programu, dostanete pouze nečitelnou změť znaků. Do této skupiny patří QuarkXPress 4–6, Adobe PageMaker 6.5–7 nebo Adobe Illustrator do verze 5.
Pokud aplikace používá pro ukládání dokumentů standard Unicode, většinou je možné takový dokument otevřít na libovolné jiné jazykové verzi téže aplikace. Dokonce je v takovém dokumentu možné dělat úpravy, nejsou k dispozici pouze speciální nastavení.

Do skupiny plně přenositelných programů patří MS Word 2000 a vyšší, MS Publisher 2000 a vyšší, Adobe InDesign 2 a vyšší, Adobe Illustrator 9 a vyšší (plně Unicode je až Illustrator CS).
Vkládání písem do formátu PDF bylo plně umožněno teprve od Acrobatu 4. Bohužel, písma významných výrobců mají často vkládání zakázáno.
Při přenosu CJK dokumentů se vyplatí vkládat použitá písma. Takové dokumenty jdou mnohem lépe zpracovat – například EPS nebo PDF s vloženými písmy je možné hned tisknout nebo svítit, dokumenty MS Wordu s vloženými písmy by měly jít otevřít na cílovém počítači bez nutnosti takové písmo instalovat. Jedinou nevýhodou tohoto postupu je velikost CJK písem (mají-li ovšem povoleno vkládání) a tím i velikost výsledného souboru.

× japonská sazba Velkou část trhu sázecích programů okupuje QuarkXPress J (verze 4.0J.) Menší část trhu patří PageMakeru J, přičemž se agresivně prosazuje InDesign J. Ten ještě mnohem víc než anglická verze těží z rozšířených typografických možností, v jiných programech nemyslitelných. InDesign J obsahuje tradiční japonský sazební obrazec a vůbec podporu tradičních možností sazby (více viz článek Japonská sazba str. 14). Dokumenty jsou plně přenositelné, je možné je otevírat a editovat i v jiných jazykových verzích InDesignu.
První japonskou verzí Illustratoru byla verze 5.5J (formát souboru však měla jiný než verze anglická). Od verze 6 už byl formát souboru jednotný, ale až do verze 10 měl nestandardní kódování. Nový Illustrator CS ukládá dokumenty ve formátu PDF a písma kóduje v Unicode. Navíc obsahuje rozšířené možnosti nastavení japonštiny, stejně jako InDesign CS.
I další aplikace jsou v nových verzích interně kódovány v Unicode: Microsoft Office nebo CorelDRAW 11 (s nímž přišly i asijské verze včetně japonské).

× čínská sazba Čínský trh je potenciálně obrovský, bohužel trpí syndromem jedné kopie – autorské zákony se příliš nedodržují. Přesto se situace zlepšuje, navíc jí pomáhá relativně velký trh na Taiwanu a v průmyslových centrech.
Vzhledem k používání dvou čínštin se programy vyskytují ve dvou verzích – CS a CT. V zásadě platí totéž co o japonských programech, o případných zvláštnostech čínské sazby však nemáme žádné informace.

× korejská sazba I s korejskými sázecími a grafickými programy je to podobné. Programy jsou označovány koncovkou K (např. InDesign CS K).
Mimo produkty velkých firem existuje také domácí sázecí program MLayout, který vzhledově připomíná QuarkXPress. Neslouží pouze pro běžnou sazbu, obsahuje i možnosti pro týmovou práci. Program pracuje pouze na Mac OS X, verze pro Windows se zatím nepřipravuje. ✖

zdroj CJK fontů a programů/source of CJK Fonts and programmes
→ http://www.asiasoft.com/English

programy pro sazbu v různých jazycích (mírně zastaralé)
typesetting programmes in various languages (slightly outdated)
→ http://www.worldlanguage.com/ProductTypes/DeskTopPublishing.htm

Yamada Language Center – národní písma (pouze Mac)
Yamada Language Center—National Fonts (only Mac)
→ http://babel.uoregon.edu/yamada/fonts/japanese.html
→ http://babel.uoregon.edu/yamada/fonts/chinese.html
→ http://babel.uoregon.edu/yamada/fonts/korean.html

TTEdit, OTEdit
→ http://www.interq.or.jp/www1/anzawa/index.html

univerzální zdroje o národních typografiích
Universal sources on national typographies
→ http://cgm.cs.mcgill.ca/~luc/japan.html
→ http://cgm.cs.mcgill.ca/~luc/china.html
→ http://cgm.cs.mcgill.ca/~luc/korea.html

Japanese Typography – zdroj všeho
Japanese Typography—source of everything
→ http://cgm.cs.mcgill.ca/~luc/japan.html
→ http://cgm.cs.mcgill.ca/~luc/china.html

seznam software/List of Software
→ http://font.jp.org/afont/toollink.html

písmolijny a prodejci písem/Type-foundries and Font Dealers

výrobci Unicode fontů/Unicode Font Producers
→ http://www.agfamonotype.com/software/unicode.asp
→ http://www.bitstream.com/categories/products/index.html
→ http://www.dynalab.com/
→ http://www.dynacomware.com/
→ http://www.hermessoft.com/
→ http://ourworld.compuserve.com/homepages/profirst/homepagx.htm
→ http://www.japanese-fonts.com/
→ http://www.asiasoft.com/English/
→ http://www.agfamonotype.com/software/wt_fontsample.asp?lan=japanese
→ http://www.alanwood.net/unicode/fonts_windows.html
→ http://www.fontworks.co.jp/
→ http://www.nisfont.co.jp/

výrobci japonských písem/Japanese Font Producers
→ http://www.meiboku.demon.co.uk/guide/nihongo/
→ http://www.meiboku.demon.co.uk/guide/index.htm
→ http://www.japanese-software.com/
→ http://www.tactgraphic.co.jp/fonts.html
→ http://www.morisawa.co.jp/english/font_e.html
→ http://www.pacrim.net/korean.html

Yamada Language Center: Japanese Fonts
→ http://babel.uoregon.edu/yamada/fonts/japanese.html

čínské fonty/Chinese Fonts
→ http://babel.uoregon.edu/yamada/fonts/chinese.html
→ http://babel.uoregon.edu/yamada/fonts/korean.html

Maniackers Design
→ http://www2.wind.ne.jp/maniackers/designfont.html

Písma OpenType Pro obsahují spoustu alternativních znaků.
OpenType Pro fonts contain many alternative characters.

✖ **Korean Fonts—hangul, hanja** Evidently the most transparent situation can be found in Korean fonts. A single coding is basically used for each platform, now being fully converted to Unicode. Moreover Korean only has two character systems: the first is the Korean hangul, the second hanja, which are similar in the same way as Chinese characters in Japanese hiragana. The basic version of fonts contain approximately 9500 glyphs, the extended 21 000 glyphs.
Even in Korea fonts existed with low and high resolution, moreover being dependent on equipment. Only a trained service worker could install such a font.
There are two producers of quality fonts on the market (Shinmyung and Royal), besides these, you can also obtain fonts from the companies of Agfa-Monotype (USA), DynaComware (formerly DynaLab, Taiwan), MookHyang (Korea) and others.

✖ **TTC** In view of the historical development of Chinese, Japanese and Korean, all these languages share certain characters. Their meaning may differ in each language, but the graphic form is the same. In view of the fact that all is needed is to produce just one font with glyphs and then use different coding for each language, the firm of Microsoft produced the TTC format. While the font contains one "pool " of glyphs, on the outside the font appears as more than one font and each with a different coding. So this saves room—CJK fonts are normally very extensive—6–8 MB for one cut.

FONT DESIGN Classic font editors may be used for producing fonts, either separately or with an added special utility. URW++ has a traditional DTL Fontmaster 2, "built" for making large character sets. Likewise FontLab sells FontLab Composer, built on the production of fonts with CID coding. The shareware programme FontCreator, FontLab 4.0 and higher or the Japanese programmes TTEdit and OTEdit may be used to create TrueType fonts. OpenType types may be created either in FontLab, OTEdit or with the aid of Adobe SDK.

✖ **NEO Fontworks (formerly Gaiji Master)** While the Roman font historically lost its link to any original form, CJK fonts have retained this link. Brush strokes can still be discerned from the individual characters; therefore common computer font technology is not very appropriate for them. Font formats based on such fonts as METAFONT TeX are far more appropriate here.
The Fontworks company attempted to utilise this in its programme Gaiji Master, late renamed to NEO. Characters in NEO consist of individual basic strokes. For basic font design you must design only the shape of that strokes.
The firm Fontworks relies on Apple GX architecture, later on AAT (Apple Advanced Typography), which allowed the use of other font formats. Unfortunately, as with most children, Apple behaved unkindly to GX and AAT with zero promotion, poor utilisation and complete lack of convertibility.
In spite of this the efforts of Fontworks are not futile: NEO can be used for basic font design, which can be then exported to the PostScript type.

HOW TO TYPESET AND WHAT TO USE FOR TYPESETTING? Each local market usually develops its own programmes that co-existed next to the programmes of big companies. Of course we are more interested in big firms and the possibility of operating these programmes in a different language environment. The convertibility of documents is also important. So programmes can (regardless of the language region) be divided into two groups—proprietary and those that allow the trasfer of documents.
If programme use its proprietary document coding, it belongs to the proprietary group. If you open such a document in the Czech or English version of the programme, you will obtain an illegible mixture of characters. QuarkXPress 4–6, Adobe PageMaker 6.5–7 or Adobe Illustrator up to version 5 belong to this group.
If the application use the Unicode standard for storing documents, it is usually possible to open such a document in any other language version of this application. It is even possible to make changes to such a document because not only special settings are available.
MS Word 2000 and higher, MS Publisher 2000 and higher, Adobe InDesign 2 and higher, Adobe Illustrator 9 and higher (fully Unicode is only Illustrator CS) belong to the fully convertible programme group.
Embeding fonts into PDF format was not fully possible until Acrobat 4. Unfortunately the fonts of important producers are often prohibited from doing this.
It is worth inserting used fonts when converting CJK documents. Such documents can be processed much better with embeded fonts. For example EPS or PDF with inserted fonts can be printed immediately. MS Word documents with inserted fonts should open at the target computer without the need to install such a font. The only disadvantage of this procedure is the size of the CJK fonts (should they, of course, permit fonts to be inserted) and the size of the resulting file.

✖ **Japanese Typesetting** QuarkXPress J (in version 4.0J), occupies a great part of the typesetting programme market. A smaller part of the market belongs to PageMaker J while InDesign J is gaining market share aggressively. This, more than the English version, draws from the extended typographic possibilities that are unthinkable in other programmes. InDesign J contains a traditional typesetting figure and the support of traditional possibilities of typesetting (for more see article Japan Typography on the page 15). The documents are fully convertible. It is possible to open them and edit in other language versions of InDesign.
The first Japanese version of Illustrator was version 5.5J (however it had a file format different than the English version). Starting with version 6 the file format was already uniform, but had non-standard coding up to version 10. New Illustrator CS saves documents in PDF format and encodes fonts in Unicode. Moreover it contains extended possibilities of setting Japanese just as InDesign CS.
Even other applications are internally encoded in Unicode in the new versions: Microsoft Office or Corel-DRAW 11 (even Asian versions, including the Japanese, have come up with it).

✖ **Chinese Typesetting** The Chinese market is potentially enormous, unfortunately it suffers from the syndrome of one copy—copyright laws are not observed that much. In spite of this, the situation is improving and moreover the relatively big market in Taiwan and in the industrial centres is helping.
In view of the utilisation of two Chinese languages, the programmes are found in two versions—CS and CT. Basically the same applies as with Japanese programmes, but we have no information concerning any peculiarities of Chinese typesetting.

✖ **Korean Typesetting** The situation is similar with Korean typesetting and graphic programmes. The programmes are marked with the K ending (e.g. InDesign CS K).
Apart from the products of big firms, there also exist local MLayout typesetting programme, which looks like QuarkXPress. It is not just used for ordinary typesetting but also contains possibilities for teamwork. The programme works only in Mac OS X, the version for Windows is not being prepared as yet. ✖

TYPOGRAFICKÝ VANCOUVER

TYPO.TEXT Nimbus Sans Novus (Regular, **Bold**, **Black**) → URW++

typografická trička (přetisk z Maple Leaf Rag)
typographic t-shirts (reprinted from the Maple Leaf Rag)

Matt Warburton

Bas Jacobs

Akiem Helmling

Tony De Marco

Calli Gazetas

Claudio Rocha

David Lemon

Laurence Penney

Oleg Koslov

Emil Yakupov

Claudio Rocha

Cynthia Batty

text Adam Twardoch
překlad z češtiny Jan Linka
translation Elizabeth Kindlová

Každoročně a pokaždé v jiném městě se setkávají členové mezinárodní typografické organizace **ATypI** (Association Typographique Internationale), aby diskutovali o písmařství, tvorbě typografických písem a využití typografie. A samozřejmě aby se setkali s přáteli a známými. Letošní konference ATypI se konala 25.–28. září v nádherně situovaném kanadském Vancouveru.

Pro mne měla letošní konference osobní charakter – její organizátoři, John Hudson a Ross Millsová, kteří spoluvlastní nevelkou typografickou firmu Tiro Typeworks, jsou moji staří známí. Před dvěma lety jsem s nimi ve Vancouveru pět měsíců spolupracoval na vývoji fontů pro jeden německý písmařský podnik. Když jsem tehdy vystupoval z letadla, zcela mě uchvátil pohled na vancouverské letiště. Jeho nevelká, ale velkoryse projektovaná budova je ozdobena indiánskými sochami, jejichž autorem je kanadský umělec Bill Reid. Je to nejkrásnější letiště, jaké znám, a svůj prožitek jsem si tentokrát zopakoval, zvlášť když jsem cestou z letadla procházel k odbavovací hale skrze umělou zahradu vyplněnou šumem vodopádu a štěbetáním ptactva. Přesně to jsem potřeboval po hodinách strávených v letadle.

Konferenci předcházely různé workshopy zaměřené na OpenType fonty, které organizovaly firmy FontLab Ltd., Microsoft a Adobe, a také pět úvodních plenárních zasedání, která byla určena všem 260 účastníkům kongresu. Vše se odehrávalo v hotelu Westin Bayshore, přímo nad zátokou v severní části vancouverského centra.

THE TYPE FACE OF VANCOUVER

Each year, members of the international typographic organisation **ATypI** (Association Typographique Internationale) meet in a different city to discuss lettering arts, typeface design and use of typography. Obviously, they also come to see their friends and acquaintances. This year's ATypI conference was held on September 25–28 in the wonderfully located Canadian city of Vancouver.

For me, this year's conference was special because of its organisers, John Hudson and Ross Mills, who are joint owners of the small typographic firm Tiro Typeworks, are my old friends. Two years ago, I spent five months in Vancouver working with them on the development of fonts for a German foundry. I remember my first impression of Vancouver at that time: when I got off the plane, I was completely captivated by the view of the airport. Canadian artist Bill Reid decorated its small but splendidly designed building with Native Canadian statues. This is the most beautiful airport I know. I had the same experience now—especially by walking from the plane to the check-in area through the artificial garden filled with the sound of a waterfall and chirping birds. This is exactly what I needed after hours spent on the plane.

Workshops on OpenType font production organised by FontLab Ltd., Microsoft and Adobe preceded the conference. The keynote speech and four plenary sessions were addressed to all 260 participants and took place in Westin Bayshore hotel located right at the bay in the northern part of Vancouver downtown. Three remaining days of the conference were hosted at Emily Carr Institute of Art + Design, an art school on Granville Island, a small peninsula located south of downtown.

The main theme of the conference was "Between Text and Reader", and that theme was a very well-chosen one. The brilliant Canadian typographer, linguist and poet Robert Bringhurst, best-known among typographers for his book "The Elements of Typographic Style", held the keynote speech on Thursday evening. Using his strong sonorous voice he drove the audience to a state of contemplation when speaking of "The Tangibility of Meaning": "Almost everybody when learning to read also learned to write—in the physical as well as the literary sense. Throughout this time the reader had the chance to feel his way through the text. Reading was a visual and tangible process because the reader was aware of the process of origin of the letters he was reading." Today reading has lost its tangible character because the medium of the text is becoming less and less tangible. Bringhurst demonstrated his thesis by giving examples: the writing systems of Native Canadians are not very tangible as they were created by missionaries in the 19th century without being based on written script. Computer typography of the 20th century is even more virtual and less tangible.

Design giants and young rebels shared Friday morning's plenary sessions. When speaking of design giants on both sides of the ocean, two names come to my mind: Erik Spiekermann and Roger Black. Both are like rock star legends. Spiekermann founded MetaDesign in Berlin 24 years ago and today runs the United Designers Network. Black co-founded the Font Bureau and Interactive Bureau and today is head of the Danilo Black studio. Both do large projects—Black designs newspapers, magazines and websites while Spiekermann excels creating corporate identities and complex signage systems. So it was no surprise when both stars leisurely and fascinatingly talked about what they do best: Black about newspaper typography and Spiekemann about "information design".

Given that the traditionally long-standing "young rebels", Dutch designers Erik van Blokland and Just van Rossum of LettError, seem to have settled down a bit, time has come for the new generation to emerge. Exceptionally international design studio Underware—Bas Jakobs (Netherlands), Akiem Helmling (Germany), Sami Kortemäki (Finland), Hugo Cavalheiro d'Alto (Portugal)—presented their experiences of a workshop they organized: Do it yourself type design.

The excellent Dutch typographer Gerard Unger (elegant, as always), came as the dessert of all plenary sessions. He attempted to discover what the essence was of the national character of individual typefaces. He analysed the style of the typeface in already established typographic tradition (in France, Germany, Holland, USA/California) and drew particular attention to the new trends (in Denmark, Mexico, Poland, Czech Republic).

Another Central European element at the conference was the speech given by Ken Hughes. The speaker compared lettering carved into stone in the regions of Poland, Bohemia, Hungary and Turkey subsequently analysing the effect of the cultural environment on the style of signs and inscriptions.

The conference organisers were certainly lucky with the weather. The people of Vancouver could not remember such calm weather at the end of September. So the sole minor problem for the participants was the necessary move from the Westin Hotel to the Emily Carr Institute, where the rest of the conference was hosted, divided into three parallel lecture tracks designed for mixed audience.

Friday evening could not come without the annual tradition—the ATypI auction, charmingly run by ATypI president Mark Batty. Here, the conference participants put in bids for books, posters and other typographic items that had been passed on beforehand by ATypI members to the organisers. The profits from this event enrich the organisers' treasury and the auction itself is a wonderful form of entertainment. This year one of the Microsoft delegates bought the greatest quantity of valuables bringing the proceeds up to a record figure. It is however possible that the credits for the exceptionally good outcome go to the amount of wine and other alcoholic beverages consumed by the participants at the bar before the start of the auction.

On Saturday morning Shelley Grundler's biographical speech attracted the greatest interest. It was devoted to Beatrice Warde, one of the most prominent women of the 20th century typographic world.

But Saturday's hit was Kevin Larson, Ph.D. in cognitive psychology and member of the Microsoft advanced reading group, who presented the results of scientific research that analysed the way the brain and eye transforms information when reading a text. The speech aroused enormous interest among participants and led to a subsequent stormy discussion that continued after the conference on the members' e-mail discussion list.

písmena skrytá v budově Emily Carr Institute of Art + Design (foto: Tony Silva, přetisk z Maple Leaf Rag, News from the 2003 ATypI conference)
letters hidden in the building of the Emily Carr Institute of Art + Design (photo: Tony Silva, reprinted from the Maple Leaf Rag, News from the 2003 ATypI Conference)

Ústředním tématem konference bylo motto **„Mezi textem a čtenářem“** (Between Text and Reader), čímž hostitelé trefili přesně do černého. Čtvrteční večer zahájil vynikající kanadský typograf, lingvista a básník **Robert Bringhurst**, který je ve světě typografie znám především knihou The Elements of Typographic Style. Silným a melodickým hlasem dovedl posluchače do stavu kontemplace, když hovořil o „hmatatelnosti významu“ (The Tangibility of Meaning): **„Téměř každý, kdo se v minulosti učil číst, učil se zároveň i psát – ve smyslu jak fyzickém, tak literárním. Po celou tu dobu měl čtenář možnost procítit svoji cestu textem. Čtení bylo procesem vizuálním i hmatatelným, neboť čtenář si uvědomoval proces vzniku písmen, která četl.“** Četba dnes už svůj hmotný charakter ztratila, protože nosič textu je stále méně hmotný. Bringhurst dokumentoval svoji tezi na příkladech: málo hmotné jsou systémy písma kanadských Indiánů a Eskymáků, které byly vymyšleny misionáři v 19. století, aniž by vycházely z psaného písma. Ještě méně hmotná je počítačová virtuální typografie 20. století.

Páteční ranní plenární zasedání si mezi sebou rozdělili designoví giganti a mladí rebelové. Když už mluvíme o designových gigantech po obou stranách oceánu, tak se mi vybaví dvě jména: **Erik Spiekermann** a **Roger Black**. Oba jsou tak legendární jako rockové hvězdy. První založil v Berlíně před 24 lety MetaDesign a dnes řídí řetězec projektantů United Designers. Druhý spoluzakládal Font Bureau a Interactive Bureau a dnes šéfuje studiu Danilo Black. Oba už za sebou mají velké projekty – Black navrhuje grafiku novin, měsíčníků a internetových stránek a Spiekermann exceluje v řešeních corporate identity a ve vytváření komplexních systémů prostorové navigace. Nebylo tedy žádným překvapením, když obě hvězdy zcela uvolněně a poutavě hovořily o tom, co umějí nejlépe: Black o novinové typografii a Spiekemann o „projektování informací“.

Protože se letití vůdci mladých rebelů, Holanďané značky LettError (**Erik van Blokland** a **Just van Rossum**), zatím poněkud usadili, nadešel čas nové generace. Nadstandardně mezinárodní grafické studio Underware – **Bas Jakobs** (Nizozemí), **Akiem Helmling** (Německo), **Sami Kortemäki** (Finsko), **Hugo Cavalheiro d’Alto** (Portugalsko) – předvedlo svoje zkušenosti z workshopu, který vedou pod názvem Do it yourself type design.

Jako zákusek na všech plenárních zasedáních působilo vystoupení elegantního, výtečného holandského typografa **Gerarda Ungera**, který se pokoušel zjistit, v čem spočívá národní charakter jednotlivých písem. Analyzoval styl písma v typografické tradici už zavedeného (Francie, Německo, Holandsko, USA/Kalifornie), a zvláštní pozornost věnoval také novým trendům (Dánsko, Mexiko, Polsko, Čechy).

Dalším středoevropským prvkem na konferenci byla přednáška **Kena Hughese**, v níž přednášející srovnával písmena tesaná do kamene z oblastí Polska, Čech, Maďarska a Turecka a následně analyzoval vliv kulturního prostředí na styl nápisů.

Organizátorům konference rozhodně přálo počasí. Vancouveřané si nepamatovali, že by konec září byl tak poklidný. Těžko se pak divit, že jedinou drobnější zátěží byl pro účastníky nezbytný přesun z hotelu Westin do institutu Emily Carrové. Organizátoři tam připravili sérii tří paralelních přednáškových cyklů, které byly určeny různorodému publiku.

O pátečním večeru nemohla chybět každoroční tradice – aukce ATypI. Během této dražby, kterou jako vždy nonšalantně řídil vedoucí zmíněné organizace **Mark Batty**, účastníci konference licitují o knihy, plakáty a další typografické výrobky, jež byly předtím předány organizátorům členy ATypI. Příjem z této akce obohacuje pokladnu organizátorů a aukce samotná je znamenitou zábavou. Letos koupil největší množství cenností jeden z delegátů Microsoftu a výnos dosáhl rekordní výše. Těžko říci, zda to není zásluha vín a jiných alkoholických nápojů, jimiž se účastníci mohli častovat v baru před zahájením aukce.

V sobotu ráno přitáhla největší zájem životopisná přednáška **Shelley Grundlerové**, která byla věnována jedné z nejznámějších žen typografického světa 20. století, **Beatrice Wardeové**. Sobotním hitem však byl především **Kevin Larson**, doktor kognitivní psychologie a člen týmu počítačové typografie Microsoftu, který představil výsledky vědeckého výzkumu, v nichž byl analyzován způsob přetváření informací okem a mozkem při četbě textu. Přednáška proběhla za obrovského zájmu účastníků a vyvolala následně bouřlivou diskusi,

která pokračovala na diskusních stranách členů ATypI i po skončení konference.
Problémem podobných konferencí je nutnost bolestné volby mezi příspěvky. John Hudson a Ross Millsová připravili program tak zajímavý a nabitý, že jsem každou chvíli zvažoval, na kterou ze tří paralelních přednášek se mám vypravit. V sobotu odpoledne jsem si vybral sérii přednášek o arabské typografii, během níž Yasmine Nashabe Taan, Nadine Chadine a Thomas Milo uvedli posluchače do historie, kulturních, grafických a technických aspektů této oblasti. Blok byl zakončen velmi živou diskusí, která se zabývala budoucností tiskařského písma v arabských zemích.
Kdo by si myslel, že členové ATypI přijíždějí na konference pouze proto, aby poslouchali přednášky, velmi by se mýlil. Stejně důležitým a možná ještě důležitějším prvkem těchto setkání je příležitost potkat se s přáteli a známými, někdy i s konkurenty, a vyměnit si názory, popovídat si nebo se společně zasmát a pobavit. O důležitosti sociální stránky ATypI svědčí skutečnost, že mezi materiály připravenými pro účastníky konference se ocitl speciálně pro tuto příležitost připravený průvodce po vancouverských restauracích. Každoroční tradicí ATypI je rovněž galavečer, který se tentokrát konal v restauraci Bridges na ostrově Granville. Výtečná a lehká jídla vydatně zapíjená vínem jedněm umožnila, aby se uvolnili a ponořili do rozhovorů, jiným zase pomohla doplnit energii potřebnou k tanci na parketu. Později se galavečer zvolna přenesl do jiných částí města, do hospůdek, barů a hotelových pokojů (v jednom z nich jsme napočítali až 30 osob). Spal jsem o této noci jen krátce, od páté do osmé.
V neděli ráno účastníci se značným zájmem sledovali světové premiéry nových programů. Thomas Phinney představil novou verzi programu Adobe Illustrator CS s výrazně znásobenými typografickými možnostmi (Unicode, OpenType), Yuri Yarmola zase představil nové programy firmy FontLab Ltd., program na konvertování fontů TransType Pro, editor pixelových fontů FontFlasher a plugin k programu Photoshop zaměřený na nový formát fontů Photofonts.
Sám jsem s velkou chutí vyslechl přednášky o mezinárodní typografii. Victor Gaultney ze SIL International mě zavedl na „cestu světem akcentů“, když hutně a přesvědčivě ukázal výsledky svého výzkumu diakritických znamének – tímto tématem se už zabývám několik let a pochopitelně mě potěšilo, když Victor ukázal několik příkladů z polské diakritiky, jichž jsem autorem. Gerry Leonidas z readingské univerzity vysvětloval problémy spojené s projektováním polytónické alfabety a na závěr konference John Hudson a Martin Mendelsberg posluchače nechali proniknout do tajemství hebrejské typografie.
Po vancouverském kongresu mi zůstal dojem, že se jednalo o výjimečnou událost – jenže obdobný pocit mám po každé návštěvě ATypI. Je to mimořádná příležitost setkat se s typografickými hvězdami a právě na podobných setkáních jsem měl možnost seznámit se a hovořit s umělci takové třídy jako jsou Hermann Zapf, Adrian Frutiger, Matthew Carter, Jovica Veljović, Erik Spiekermann nebo Sumner Stone.
Konference ATypI se každý rok konají na jiném místě (v posledních letech to byl Lyon, Boston, Lipsko, Kodaň a Řím). Cesta na takovou událost však pochopitelně není poznávacím zájezdem po další zemi. Typografové nejčastěji pracují o samotě nebo nanejvýš v malých skupinách a písmařství není masovým zaměstnáním nebo koníčkem. Mně osobně každá účast na ATypI rozšíří obzory, dodá injekci poznatků a energie, a především umožní poznat nové známé a přátele a setkat se i s těmi starými.
Nastal čas, aby ATypI zavítalo také do střední Evropy, takže jsem opravdu šťastný a mám radost, že k organizaci další konference se odhodlal František Štorm. Na shledanou v Praze na podzim 2004! ✖

viceprezident ATypI Jean François Porchez představuje objekty na aukci (foto: Laurence Penney)
ATypI Vice-president Jean François Porchez presents auction items (photo: Laurence Penney)

The actual problem of similar conferences is the need to make a painful choice between which lectures to attend. John Hudson and Ross Mills prepared such an interesting and packed agenda that every moment I had to decide which of three simultaneous tracks I was going to attend. On Saturday afternoon I chose a series of lectures on Arabic typography, during which Yasmine Nashabe Taan, Nadine Chadine and Thomas Milo introduced the audience to the historical, cultural, graphical and technical aspects of this field. This series ended with a very lively discussion about Arabic typeface design.
Whoever thinks that ATypI members attend conferences only because they want to listen to the lectures, are sadly mistaken. An equally and perhaps even more important aspect of this gathering is an opportunity to meet friends, sometimes even competitors, exchange opinions, chat or laugh and enjoy time together. The conference materials included an extensive Vancouver restaurant guide that the organisers prepared exclusively for this occasion—this should be proof how important the social side of ATypI is. Another annual ATypI tradition is the gala dinner, which this year was held at the Bridges restaurant on Granville Island. Conference visitors enjoyed the excellent and light food, abundantly washed down by wine. This allowed some ATypI members to relax and engage in discussions, while others became energized and danced on the parquet floor. Later the gala evening slowly moved to other parts of the city, to small pubs, bars and hotel rooms (at one we counted as may as 30 people). I only had a short sleep that night, from five to eight in the morning.
On Sunday morning the participants had the chance to watch world premieres of new software applications, and many followed this with great interest. Thomas Phinney presented Adobe Illustrator CS, a new version that includes greatly extended typographic support (Unicode, OpenType), while Yuri Yarmola showed FontLab Ltd.'s new applications: a font converter TransType Pro, a pixel font editor FontFlasher and a Photoshop plugin that supports Photofonts, a brand-new font.
I greatly enjoyed listening to lectures on international typography. Victor Gaultney of SIL International took me on “a journey through the world of accents”, when he compactly and convincingly showed the results of his research into diacritic characters. I have been engaged in this subject for several years now, so I was happy when Victor showed examples of Polish diacritics that I designed. Gerry Leonidas of University of Reading explained the problems in polytonic Greek design. Finally, John Hudson and Martin Mendelsberg allowed the audience to enter the mystery of Hebrew typography.
At the end, I felt that the Vancouver conference was an exceptional event—but in fact, I have the same feeling after every ATypI conference I attend. It is an extraordinary opportunity to meet typographic stars. It was at such similar meetings that I got the chance to become acquainted with and talk to artists of such calibre as Hermann Zapf, Adrian Frutiger, Matthew Carter, Jovica Veljović, Erik Spiekermann or Sumner Stone.
The venue of the ATypI Conference is different every year (in the last few years it was held in Lyons, Boston, Leipzig, Copenhagen and Rome). However a trip to such an event is not only a sightseeing tour. Typographers usually work alone or in small groups and typography is not the kind of employment or hobby that attracts masses. Every ATypI conference allows me to broaden my horizons, inject me with fresh knowledge and energy, but above all, helps me to make new friends as well as meet old ones.
The time has come for ATypI to be held in Central Europe, so I was really happy and pleased to learn that František Štorm intends to organise the next conference. So see you in Prague in autumn 2004! ✖

✖ ✖ ✖ **O AUTOROVI: Adam Twardoch je konzultant zaměřující se na mezinárodní typografii a produkci fontů OpenType. Mj. pracoval pro Adobe, Bitstream, Corel, FontLab, Linotype, MyFonts.com a Tiro Typeworks. Je polským delegátem v mezinárodní organizaci ATypI.** ABOUT THE AUTHOR: Adam Twardoch is a consultant specialising in international typography and OpenType font production. His clients include Adobe, Bitstream, Corel, FontLab, Linotype, MyFonts.com and Tiro Typeworks. He is ATypI coutry delegate for Poland and member of the ATypI Board.

游在杭州
住在杭州
学在杭州
创业在

ZTRACENI MEZI ZNAKY ANEB PAY ATTENTION TO CIVILISATION

TYPO.TEXT Nimbus Sans Novus (Regular, **Bold**, **Black**) URW++ → **URW Grotesk (bold)**

text & foto Linda Kudrnovská
translation Elizabeth Kindlová

„Mluvíte čínsky?“ – každodenní rituál na ulicích, v obchodech, ve vlacích, v klášterech, na vrcholcích posvátných taoistických hor nebo kdekoli jinde. Domorodý tazatel s komplexem velké říše jinou odpověď než kladnou ani neočekává. I když se mu jí však dostane, je – navzdory všemožným odlišnostem – podoben Čechovi ve svém přesvědčení, že bude-li mluvit dost nahlas a pomalu, musí mu cizinec přece porozumět. Ani na latinku není v Číně spoleh. Pokud se s ní vůbec setkáte, pak pouze na produktech textilních společností, které si s ochrannými známkami těžkou hlavu nedělají (Abibas, Billy, Raabook, Nake...), či na přepisech čínských znaků do pinyinu, které většinou cizincům vizuální komunikaci s čínskou realitou nikterak neusnadní. Největšími poklady čínské lingvistické a typografické tvořivosti v rámci latinky jsou však tabulky s varovnými nápisy, které zdobí mnohá veřejná prostranství. U některých takových nápisů se můžeme o významu pouze dohadovat – „Buďte péče na závisení ohně“ (Be care of depending fire) a „Bezpečí potřebující pozornost“ (Safety needing attention) v hotelích, „Předcházejte drtivým zraněním“ (Prevent crushing injuries) s připojeným obrázkem useknutého prstu na dveřích vlaku –, zatímco jiné nápisy jsou jednoznačně srozumitelné: „Cenné. Prosíme, neopomíjejte“ (Valueables. Please, don’t leave aside) a „Vyvarujte se upouštění zboží“ (Beware of dropping goods) na veřejných toaletách či všeobecně platné „Dávejte pozor, aby vás neukradli“ (Be careful not to be stolen).

Veškeré volné plochy ve městech jsou zaplněny písemnými sděleními. Vývěsní štíty obchodů a restaurací, informační tabule, megalomanské svítící billboardy s reklamou na mobilní telefony, na přípravky pro vybělení pleti či na rychlé občerstvení společnosti Yonghe, jejíž maskot – až na protažené koutky očí – nápadně připomíná šíleného plukovníka z Kentucky. Tam, kam se nějakým nedopatřením dosud nedostal billboard, napíše aspoň kdosi ručně sdělení na zeď či na vlající cár papíru. Přes všechny komerční vlivy euroamerické civilizace však čínské ženy za ranního rozbřesku i nadále cvičí, pionýrky odpoledne pouštějí draky, důchodci večer hromadně tančí a chromí žebráci v noci spí pod obřími stranickými hesly na náměstích či v podchodech. Ani sedmadvacet let po své smrti nemizí Mao z kulturního povědomí společnosti a jeho portrét vévodí nejen domácím oltáříkům, ale i úřadům a institucím a zcela absurdně též mnoha historickým památkám, které se navzdory veškeré dobré vůli Rudých gard přece jen dochovaly. Propaganda ovšem vrchovatou měrou naplňuje i média. Sledování čínské televize v době stranických výročí navozuje pocit dobrodružné cesty strojem času, ze které však obyvatele postkomunistické země jímá úzkost. Opravdovým spojencem cizince ztraceného ve změti znaků a jazyka je anglicky vysílaný televizní kanál CCTV 9 a zvláště pak pořad Around China, připomínající teleshoppingový teror Horsta Fuchse. (Číňan: „Ano, toto je opravdu největší jezero na světě.“ Turistka: „A říkáš, že voda je v něm tak čistá, že by se dala pít?“ Číňan: „Ano, přesně tak...“ Předstírá pití vody z dlaní.) Všudypřítomné továrny, které chrlí tuny kalu všech barev spektra do horských říček, si s Kjótským protokolem jistě nikdy hlavu lámat nebudou.

I když bez výjimky ctíte základní kulturně-antropologické poučky typu jiný kraj jiný mrav, na některé zážitky prostě nejste nikdy dost připraveni. Přehlídka vizuálních, zvukových i pachových efektů doprovázejících lidskou existenci je jedním z nejsilnějších zážitků, který může Čína poskytnout. Stejnou silou jako neuvěřitelné toaletní a plivací historky se však naštěstí člověku vryje do paměti i temný proud rozvodněné řeky Li, nekonečné cesty vlakem, jejichž atmosféra připomíná třicetihodinový polední klid na škole v přírodě, setkání s mistrem kaligrafem či s pandím výrostkem zalezlým do kupky bambusu, nebo pohled na mnicha v lámaistickém chrámu, který v paprsku nadpozemského světla studuje sportovní rubriku novin. ✖

LOST AMONG SIGNS OR PAY ATTENTION TO CIVILISATION

“Do you speak Chinese?”—this is a daily ritual on streets, in shops, on trains, in monasteries, on the summits of sacred Taoistic Mountains or anywhere else. A native questioner with a hang-up about a great empire does not even expect to hear a different than positive answer. Although he receives the answer—in spite of all kinds of differences—resembling that of a Czech in his conviction, that if he talks loud enough and slowly, a foreigner must be able to understand him.

Not even the Roman script is reliable in China. Should you happen to come across it, then only on products of textile companies that are not particular about the spelling of trademarks (Abibas, Billy, Raabook, Nake...), or in transcriptions of Chinese signs into Pinyin, which does not make it any easier for foreigners to visually communicate with Chinese reality. However the greatest treasures of Chinese linguistic and typographic creativity in Roman script are warning signs that decorate many public areas. On some such signs you can merely speculate the meaning—”Be care of depending fire” and “Safety needing attention” in hotels, “Prevent crushing injuries” with an attached picture of a chopped off finger on the door of a train –, while other signs seem more comprehensible: “Valuables. Please, don’t leave aside” and “Beware of dropping goods” in public toilets or the generally applicable “Be careful not to be stolen”.

All open areas in towns and cities are covered with written forms of communication. Shop and restaurant signs, information boards, megalomaniac neon billboards advertising mobile phones, skin bleach agents or the fast foods of the company Yonghe, whose mascot—apart from the extended corners of the eyes—looks conspicuously like the mad colonel from Kentucky. There where by some oversight a billboard is missing, somebody has at least written something on a wall or on a scrap of flying paper. Despite all the commercial influences of the Euro-American civilisation however, Chinese women still exercise at dawn, girls of the Young Pioneer Organisation fly kites in the afternoon, pensioners dance en masse in the evening and lame beggars sleep at night beneath enormous party slogans on squares or in subways. Not even twenty seven years after his death has Mao disappeared from the cultural awareness of society and his portrait dominates not only home altars, but also offices, institutions and absurdly enough also many historical monuments that have survived despite all the good will of the Red Guards.

Of course propaganda amply fills the media too. Watching Chinese television during Party anniversaries creates the feeling of an adventurous journey through time, which seizes the citizen of post-communist country with anxiety. A true ally of the foreigner lost in the jumble of signs and babble of language is English broadcast on the CCTV 9 television channel and in particular the Around China programme resembling the tele-shopping terror of Horst Fuchs. (Chinaman: “Yes, this really is the biggest lake in the world.” Tourist: “And you say the water in it is so pure that you can drink it?” Chinaman: “Yes, exactly so...” He pretends to drink the water from his palm.) The omnipresent factories that disgorge tons of sludge of all colours of the spectrum into mountain rivulets will certainly never bother about the terms and conditions of the Kyoto Protocol.

Although you respect without exception the fundamental cultural and anthropological axioms such that different countries have different customs, there are some experiences for which you are never sufficiently prepared. The display of visual, sound and smell effects accompanying human existence is one of the strongest experiences that China can provide. However just as the incredible toilet and spitting stories, so fortunately enough the dark current of the swollen River Li, the endless train journeys, whose atmosphere recalls the thirty-hour siesta of an open-air school, a meeting with a master calligrapher or with a young panda buried in a bundle of bamboo shoots, or a view of a monk in a Lamaistic temple studying a newspaper sports column in the ray of supernatural light make an equally strong impression on the mind. ✖

天

明月松間照
清泉石上流

剑峰

勇当经济卫士 创人民满意机关
当您的消费权益受到侵害时，请拨打
工商“维权”热线：

游泳池
66

请勿吸烟 注意防火
NO SMOKING FIREPROOFING CAUTION
爱护文物 请勿刻划
CHERISH THE CULTURAL RELIC PLEASE DON'T SCRIBBLE

祝贺微笑堂商厦开业五周

公告
公告
公告

函授
科教园
司法
考试
科教园
法律硕士
精品

✖KONIÁŠ, BÁSNÍK A HOLZŠNITY. Na první pohled skoro bibliofilie, na druhý spíš doklad poctivého přístupu ke knize, na třetí fascinující ukázka toho, jak obsah propojit s formou nedělitelným srůstem bezmála váchalovské pevnosti. Obsah: netuctový – propojený labyrint kontrastů a aluzí. Básník **Jaromír Typlt** vydává po patnácti letech svůj mladičkovský text, a nestydí se za něj; intelektuální rebel oživuje intelektuály schválně zapomenutého **Antonína Koniáše**. „Díky vám grafomanům bude vždycky co pálit," říká v knize Koniáš a autor ví, že si to čtenář může vztáhnout právě i na něho samého. Forma: netuctová – **František Štorm** vysadil **Serapionem II** (je-li Koná barokní, musí být i písmo barokní) a doprovodil dřevoryty (je-li jedním z hrdinů Sebastian Holz, nelze ilustrovat jinak než holzšnity). To celé dvoubarevně a poctivě vytiskl **Jaromír Štoural** v dílnách VŠUP. Všechny obrázky jsou tištěné knihtiskem, přímo z dřev – jde tedy o originální grafiky. Vyšlo ve 195 exemplářích; na české poměry mimořádně hravou knihu si můžete objednat na adrese → herrmann@synove.cz.
(Jaromír Typlt, František Štorm: Víra v únavu. Herrmann & Synové a Open Art Nová Paka 2003, 38 str., cena asi 400 Kč.) [jk]

✖TYPODESIGNCLUB POPÁTÉ. Sdružení TypoDesignClub vydalo nedávno pátou ročenku představující práce svých členů. Na bezmála 150 obrazových stranách tak můžeme po delší době vidět průřez současným českým grafickým designem. Přestože v ročence jsou i ukázky známých prací, mnoho originálních zakázek vzniká jen pro úzký okruh zadavatelů, a ročenka je tedy ideálním místem pro jejich zveřejnění.
Při podrobném prostudování knihy jsem začal mít pocit, že zastoupení grafici tvoří velmi nerovnoměrnou skupinu. Srovnám-li například **ReDesign** a **Typo+**, shledávám mezi těmito studii propastný rozdíl v kvalitě i v přístupu k zakázkám. Promyšlené a originální návrhy ReDesignu jsou o několik tříd výše než některé práce Typo+, které nevynikají ani originalitou, ani typografickou čistotou. Je bohužel evidentní, že spolek TDC je založen spíše na osobních vztazích členů než na skutečné profesionalitě. Tento fakt respektuji, nicméně ho nepovažuji za šťastný. Kdyby TDC vyhlásil určitá (a klidně velmi přísná) kritéria a členem se mohl stát každý, kdo je splní, autorita členů i hodnota ročenky by byla mezi odbornou veřejností jistě vyšší. TDC by pak mohl využít své pozice k zastupování nejlepších typografů a k případnému hájení jejich práv.
Grafická úprava ročenky mě mile potěšila. Oceňuji nevtíravé popisky i rozvržení ukázek v ploše. **Filip Heyduk** se nesnaží konkurovat nesourodému materiálu, vše řeší jedním titulkem se jménem a pořadím člena a nenápadnými popiskami, které jsou od reprodukcí odděleny svislou čárou. Jediným luxusem je tak obálka, která vás svým kovovým leskem upoutá, ať chcete, nebo ne.
Pátá publikace TDC je dokladem toho, že idea vydávat přehled prací grafických designérů je smysluplná a životaschopná. Úvodní text **Ivy Janákové** a všechny popisky jsou v češtině i v angličtině. Publikace je brožovaná, tištěná barevně na kvalitním křídovém papíře.
(TypoDesignClub 5. Formát: 320 × 240 mm, 176 stran, cena: 990 Kč.) [fb]

✖ROBOTÍ FABRIKA. Písmoví odborníci jistě pamatují program **RoboFog** sloužící jako skriptovací nadstavba nad **Fontographerem**. Program měl několik nedostatků, mezi něž patřila závislost na QuickDraw GX, nemožnost pracovat s Unicode nebo dokonce s více než 256 glyfy. Program byl více než čtyři roky „mrtvý".
Letos, někdy v době konání výstavy **TypoTechnika 2003** v Heidelbergu, vznikl základ nového programu – **RoboFabu**. Původní verze byla propojena s **FontLabem** (přes skriptovací jazyk Python), aktuální verze už mohou pracovat i samostatně. Program slouží k dávkovému zpracování fontů. Hlavním úkolem vývojového týmu bylo vytvoření speciálního otevřeného písmového formátu **UFO** (Unified Font Objects) založeného na XML. V současné době existují knihovny pro převod písem mezi formáty UFO a FontLab, připravuje se placená knihovna pro převod do RoboFogu. RoboFab je navíc provázaný s dalšími nástroji FontTools firmy LettError, o nichž jsme psali v minulém čísle časopisu. RoboFab vytvořil tým tří lidí – bývalých typorebelů **Erika van Bloklanda**, **Justa van Rossuma** a programátora z House Industries **Tala Leminga**.
Základní verze RoboFabu je zdarma a obsahuje podporu formátů UFO a GLIF, rozšířená verze (srovnatelná s možnostmi RoboFogu) bude placená, zatím bez upřesněné ceny. Většina funkcí programu je platformově nezávislá, část je napsaná speciálně pro grafické rozhraní Quartz (MacOS X). [pk]

✖OSUD JEDNOHO PÍSMA. Japonská firma **Shaken KK** měla svého času největší knihovnu japonských písem. Svým přístupem bohužel ztratila dominantní postavení, ale i pracovníky. Nejperspektivnější odešli, aby dali vzniknout standardům (japonským písmovým normám) nebo novým firmám. **Tsutomu Suzuki**, **Osamu Torinoumi** a **Keiichi Katada** založili firmu **Jiyukobo**, která je tvůrcem písem rodiny **Hiragino**.
Hiragino přichází také s novými systémy MacOS X. Jedná se o písma formátu OpenType se znakovou sadou APGS (Apple Publishing Glyph Set), kterou později převzala firma Adobe jako AdobeJapan 1–5 (tento formát slouží jako základ pro japonská písma OpenType Pro). Hiragino nabízí spoustu vlastností, které nejsou oficiálně definované formátem OpenType, pouze jako rozšíření formátu TrueType firmy Apple. Vznikla tak zajímavá situace. Jiyukobo vyrábí výborná písma pro japonský trh, která však můžete plně využít jenom v systému Apple MacOS X 10.2 (předchozí verze obsahují chybu ATSUI) v programu EG Word firmy Ergosoft. Hiragino je sice ve formátu OpenType, můžete jej využít i ve Windows, ale nic to nemění na faktu, že výrobci zase pěkně zazmatkovali... [pk]

✖PTS. Nizozemská písmolijna **Underware** vydala 5. číslo časopisu **Pts**. Stojí za pozornost hned z několika důvodů. Za prvé: obsahuje rozhovor amerického písmaře **Cyruse Highsmitha** s holandským typografem **Chrisem Vermaasem**. Přestože se oba v základních bodech víceméně shodují, lze vypozorovat v jejich myšlení zásadní odlišnost amerického a evropského přístupu k tvorbě písma či výuce typografie. Za druhé: časopis přináší ukázky z písmových workshopů, které Underware pořádá. Skupina studentů dostane určité zadání, např. vytvořit co nejmenší nebo nejtenčí písmo. V Pts. je proces vzniku stručně popsán a doplněn o autentické pocity účastníků a fotografie z workshopu. Celostrana pak zobrazuje výsledek; daleko lepší představu však dají webové stránky, které jsou během konání akce každý den aktualizovány a obsahují řadu dalších fotografií, ukázek a diskusních příspěvků od typografů z celého světa. Za třetí: v časopise najdete devatenáct tabulí, které připravili typografové z Underware pro své studenty. Tyto tabule na svítivě zeleném papíře (Pantone 809) obsahují jasné, přehledné a nadčasové zásady pro tvorbu písem (Menhart by měl radost).
(Časopis je v angličtině, má 88 stran, formát 160 × 240 mm a stojí 15 eur). [fb]
→ http://www.underware.nl → http://www.typeworkshop.com

✖REZERVY UŽ NEBUDOU ANEB X1. Po zakoupení **Diamondsoftu** firmou **Extensis** v říjnu loňského roku se očekávalo, jaký produkt ze sloučení vznikne. **Font Reserve** byl ve spoustě oblastí silnější než Suitcase, a ten zase těžil z podpory zákazníků Adobe i Applu.
Nová verze **Suitcase X1** je určena pouze pro operační systém Mac OS X, verze pro Windows zůstává stále 9.x. Podle očekávání obsahuje nová verze možnost správy systémových písem, správu duplicitních písem, kontrolu integrity, hledání nebo autoaktivaci pro QuarkXPress 4–6. Plná cena Suitcase X1 je 130 USD, upgrade z předchozích verzí stojí 50 USD, upgrade z Font Reserve 60 USD. [pk]
→ http://www.extensis.com/suitcase/

✖ KONEC TYPE 1 PÍSEM? Firma Adobe uvolnila novou sadu písem **FontFolio OpenType**. Jedná se v podstatě o balík **FontFolio 9** převedený kompletně do formátu OpenType. Obsahuje 2200 řezů písem, ze kterých je většina ve standardní verzi – neobsahují více glyfů než původní postscriptová písma. Ve verzi Pro (označení rozšířených typografických možností) je 420 řezů, avšak pouze 21 rodin z 35 obsahuje sadu CE a pouze dvě rodiny (Myriad a Warnock) obsahují i řecké znaky a cyrilici.
Pokud se příliš nezmění podmínky na trhu, další verze FontFolia by měla být pouze open-typová, zatím je možno koupit obě verze. Upgrade z verze 9 nebo předchozí verze 8 stojí 2499 USD. Plná verze balíku má nově dvě varianty – pro deset uživatelů za 4999 USD a pro 20 uživatelů za 8999. V zahraničí možná může „levnější" verze sloužit malým grafickým studiím, u nás je 140 000 velká částka, zvlášť když jen malá část písem obsahuje české znaky. [pk]
→ http://www.adobe.com/products/fontfolio/main.html

Adobe® Creative Suite Premium

Ucelené tvůrčí prostředí pro tiskovou i webovou produkci

Adobe Creative Suite představuje ucelené tvůrčí prostředí, které přináší nejnovější verze významných aplikací Adobe v celé historii – Adobe Photoshop CS (8.0), Adobe Illustrator CS (11), Adobe InDesign CS (3.0), Adobe GoLive CS (7.0) a Adobe Acrobat 6.0 Professional. Vyznačuje se mimo jiné inovativními funkcemi pro správu souborů, hladkým pracovním prostředím postaveným na formátu Adobe PDF a silnými designérskými nástroji. Tvorba i publikování tiskovin i webového obsahu je s tímto balíkem snazší, než kdykoli dříve. Adobe Creative Suite, kolekce s mimořádnou hodnotou, vám přinese vše, co si jen dokážete představit.

VÍCE INFORMACÍ: AMOS SOFTWARE, SPOL. S R. O., VÝHRADNÍ DISTRIBUTOR ADOBE SYSTEMS PRO ČR A SR, PATOČKOVA 61, PRAHA 6, TEL.: +420-284 011 211, WWW.AMSOFT.CZ

Adobe®

SLOVO kaligrafie Aleše Roleček. „Abstraktní slova z oblasti uvažování, myšlení, pocitování, která nemohou vizuálně napodobovat skutečnost, se řeší většinou jako znak složený: základem je znak pro srdce, doplněný dalším znakem – pro soustředění je to střed, pro myšlenku pole, pro smutek nebo melancholii podzim, složený ještě dál ze znaku pro obilí a pro oheň. A proč právě srdce jako základ znaků z této oblasti? Narozdíl od Západu, kde se považuje za sídlo myšlení mozek, je jím v Číně právě srdce." (A. R.)
WORD calligraphy of Aleš Roleček. "Abstract words from the field of deliberation, thinking and feeling, which cannot visually imitate reality, are usually resolved as a compound character: the basis is a character for heart with an additional character—for concentration it is the middle, for idea field, for sadness or melancholy autumn, further consisting of a character for corn and for fire. But why heart as the basis of the characters from the area? Unlike in the West where the brain is considered the place for thinking, in China it is the heart." (A. R.)

typografický Vancouver ← japonská sazba ← promlouvající znaky ← vývoj japonského písma ← západní čára je čára odnikud nikam...